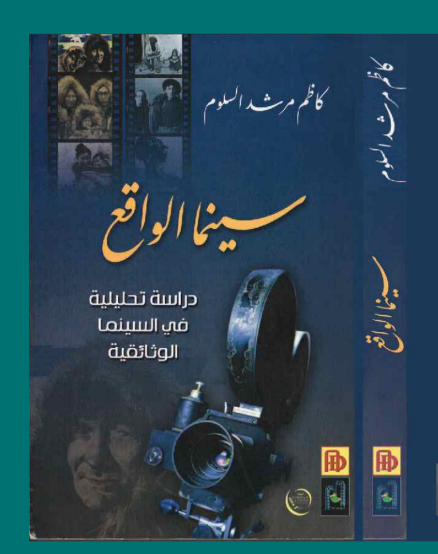

كاظم مرشد السلوم
سينما الواقع
دراسة تحليلية
في السينما
الوثائقية
كاظم مرشد السلوم
سينما الواقع

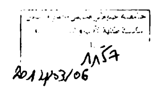


كاظم مرشد السلوم

سينما الواقع

دراسة تحليلية

في السينما الوثائقية



الكتاب: سينما الواقع

دراسة تحليلية في السينما الوثائقية

تأليف: كاظم مرشد السلوم

الغلاف: جمال الأبطح

التنفيذ والإخراج الفني: دار صفحات - دمشق



الطبعة الأولى 2012 م

عدد النسخ: 1000

عدد الصفحات: 192

دار ميزوبوتاميا

طبع – نشر – توزيع

بغداد – شارع المتنبي

موبايل: 07905139941

Email:

mazinbooz@yahoo.com

Mazin24@ymail.com

مكتبة عدنان

طبع – نشر – توزيع

بغداد – شارع المتنبي

بناية المكتبة البغدادية

07901783386-07707900655

07901312029-07813515055

Email:

yaser88real@yahoo.com

دار أفكار للدراسات والنشر

سورية دمشق ص.ب 3397

هاتف: 00963112258243

Email:afkar2011@gmail.com

الإهداء

الى

البدوي الذي عشت في كنفه ثمانية وعشرين عاماً

ابي

ما زلت اتشح بخصالك

كاظم



تقديـــم

بقلم: أ.د. عقيل مهدي يوسف

الفكـرة لا الحبكـة

بخلاف الحبكة الروائية، والعالم الموازي التخيلي، الذي يمكث فيه الفلم الروائي، إزاء الواقع، تنتظم عناصر الفلم الوثائقي بصورة موثقة " للواقـع " الموضـوعي المعاش نفسه، بمنهجيـة علميـة، تنشـد الجمـال بطريقتها الخاصة في التعبير الفني من خلال الفلم – بوصفه خطاباً، عن " أفكار " المخـرج المتفاعلة مع " العصر ". وإعلاء اللحظة اليومية المعاشـة، الى مسـتوى " تـاريخي "، مسـتقبلي، ببراعـة صنعتـه التقنيـة . فـالمخرج يوظـف ثقافتـه الخاصـة، بإطارهـا الاجتمـاعي، والحضـاري والمـادي، بعـد إن امتلـك الحرفـة السـينمائية، ولغتـها المميـزة، ومادتهـا الواقعيـة، في فلمه الوثائقي .

يرتبط الفن على العموم، ومنه الفن السينمائي الوثائقي بالتاريخ، حيث إعتقـد (هايدجر) بأن الفن أسلوب إشعار، بوصول الحقيقة الى الإنسان، أي الى التاريـخ .

وان كـان (جـانس) يـذهب الى مقولتـه: (توجـد السـينما، وفـن السـينما) فـنحن نـرى إن الأفـلام الروائيـة موجـودة، أولاً، لترفـد الفلـم الوثائقي ثانياً، الذي يتحرك فيه بروح حرّة، تلاحق الوقائع المتناثرة في المكان، والزمان، بعد أن فاقت الالكترونيات، والكاميرات دقيقة التركيب، مثيلاتها السابقات . وكذلك انخفاض كلف الإنتاج، مما يشـكل دافعاً حقيقياً للمخرجين، ومنهم التسجيليين على وجه الخصوص .

قد إنتبه " كاظم مرشد السلوم " مؤلف هذا الكتاب " جمالياً " بجرأة محسوبة الى الخريطة السينمائية الوثائقية في العالم ليضع بثقة حكم ذوقه الشخصي، ويتفحص حالته الانفعالية، التي دوّن فيها افعال وعيه القصدية، وتقويمه الأكاديمي، وتدعيمه الايجابي، للممر في الخبرة الجمالية، ولأشكال التحولات الثقافية ومستوياتها المرتبطة بالفئات الاجتماعية، وذاكرة الشعوب.

الفلم الوثائقي، خطاب مزدوج يلاحق الواقع بمتغيراته من ناحية، وعليه أن يصمد، ليختار موقفه منها من ناحية اخرى، وهنا تكمن جدارته، حيث يقوم المخرج بملاحقة الواقع نفسه تبعاً لذخيرته الثقافية.

المهم، إذن، حسب (سارتر) معرفة ما المظهر الكوني الذي يريد ان يغيّره (المبدع)، كاتباً كان أم مخرجاً، روائياً ام تسجيلياً .

بحث (فيرتوف) عمّا أسماه بأفلام الحقيقة في (عين السينما)، لأنه يشتغل على تحليل الحقائق Fact، ويتصدى لواقع متشظ غير مجهّز مسبقاً، لتوثيق مشكلاته الاجتماعية، والتاريخية والإنتاجية، والسياسية، والترويجية بما فيها الأعمال الفنية نفسها من خلال أفلام فنية " وثائقية "، تسرد لنا احداثاً، وتقدم شخصيات، وأمكنة، بحجوم لقطاتها، وأنواعها المختلفة، ومحاور أفكارها التداولية مع الجمهور العريض .

أراد (ألان رينيه) مرة ان يقدّم فلمه (هيروشيما حبيبتي) على شكل (ريبورتاج) صحفي، لفلم وثائقي، وحجته في ذلك إنْ هذا الفلم يوفرّ لنا تقريراً " حول حضارتنا " . وبالطبع هذا لا يتمّ إلا من خلال انتخاب الوثائق، وتركيز النظر فيها، وإثارة الرأي العام بشأنها ويرى (كرستيان ميتز) من طرف مقابل بأن جميع الأفلام هي أفلام روائية، بما فيها الفلم الوثائقي، لأنها جميعها تسرد لنا حكاياها .

إذن يبقى الفلم الوثائقي، اكبر من وصفه اداة سياسية، او نظرة دعائية، بل شريط يحمل تحفيزات رؤية فنية مستترة، خلف ضجيج حركة عجلات الواقع المثابرة في مسيرتها قدماً، من غير تريثٍ أو توقف، بصخبها اليوميّ الحيّ .

وهنا تظهر لدى الكاتب، إطروحته الخاصة في هذا المجال فالكتاب مكتنز بمعلومات ضافية عن أنواع الفلم الوثائقي وإتجاهاته، وعلاقته بالفلم الروائي، وسواها .

وقد آثر المؤلف ' كاظم مرشد السلوم ' الركون الى لغة موضوعية، وكانه يسلطّ عيناً منهجية – تضاهي عين السينما – وهو يتحدث عن اكثر الفترات السياسية حراجة في زمن الربيع العربي، ونذره المبكّرة، ليهزّ بوقائعية فذة، ويومية، ماحاول التاريخ السياسي العربي الحديث، تحنيطه، وتأبيده، بالدكتاتورية، والاستبداد، والتمهيط .

وتوسّل الموضوعية في فصوله . الكتاب جدير بالقراءة، لرصانته المنهجية، ومرجعيته العلمية، والفنية .

يفيد منه القارئ العام، والمعني بنظريات الفلم ومجالاته التطبيقية .

أ.د. عقيل مهدي يوسف

عميد كلية الفنون الجميلة وأستاذ الجماليات

المقدمة

يعد الفلم الوثائقي نوعاً تأسيسياً من الافلام التي انتجتها السينما منذ اكتشافها قبل اكثر من قرن من الزمان، فضلا عن كون الفلم الوثائقي احد اهم انواع الافلام التي لها مساس مع جوانب عديدة من حياة الانسان وواقعه المعاش، لان فلسفة الفلم الوثائقي تعتمد اساسا على الواقع واستنطاق حقائقه، أي عملية كشف الواقع للوصول الى اعماقه غير المرئية بشكل مباشر، من خلال معالجة العديد من المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعلمية التي تعاني منها المجتمعات الانسانية، فعملية ابراز المسببات الحقيقية للمشاكل، وطبيعة الاماكن الحقيقية التي اشتملت على الافعال الواقعية، بكل ما تحمله من بساطة وتعقيد، سواء من خلال النقل المباشر لها، او اعادة تمثيل الحدث، اي بناء الوثيقة بظروفها الموضوعية القياسية، كل هذه سمات اساسية في بنية أي فلم وثائقي، فضلا عن الافلام التي تتناول حياة الحيوان، والنبات وموضوعات الفلك، والتاريخ، اذ ان العديد من الافلام الوثائقية مثلت وثائق مهمة يرجع اليها الباحثون، في دراسة مكان ما في زمن ما، والتي مرت بها مجتمعاتنا الانسانية، فالتجارب الاولى البسيطة التي صورت الواقع بعفوية اضحت فيما بعد، افلام تكشف عن الكثير من الحقائق، بل وتنافس الافلام الروائية من حيث الاهتمام والمتعة، فضلا عن المعرفة الحقيقية، واصبح لها اهتمام واسع من المشاهدين في مختلف انحاء العالم، هذه الافلام لم تعد حكرا على دور العرض السينمائي، بل ان نسبة مشاهدتها على شاشات التلفاز، اصبحت متعاظمة، والدليل ان هناك قنوات فضائية متخصصة في انتاج الافلام الوثائقية وعرضها، لما لهذه الافلام من سمات جمالية ترتبط بالواقع

والحقيقة، لاسيما بعد التطور التقني الهائل في آلات التصوير والمونت
وأثر هذه التطورات في توظيف عناصر اللغة السينمائية، وفي تناول الو
بشكل جمالي فني مؤثر، بل من اثر اكبر على الانواع الفلمية الوثائقية و
تقترب من موضوعات لم تكن سابقا متاحة مثل افلام الحيوان او اف
الفلك، وكذلك العديد من الموضوعات الاخرى . ويأتي هذا الكت
لدراسة الكيفية التي يتم من خلالها تناول السينما الوثائقية للواقع .

الفيلم الوثائقي

تعددت التعريفات التي تناولت الفيلم الوثائقي، وكذلك تسم
فهناك الكثير ممن يطلقون عليه الفيلم التسجيلي، فيما يسميه البع
الآخر بالفيلم الوثائقي، وهي تسميات لازالت قائمة لحد الآن. لك
سنأخذ بهذه التعريفات بغض النظر عن التسمية التي لازال البع
يصر عليها وهي الفلم التسجيلي. فمنذ بدايات السينما والعديد
المنظرين السينمائيين يضعون تعريفاتهم تبعا لرؤيتهم لهذا النـ
الفيلمي، فرائد السينما الوثائقية "جريرسون" يعرفه بأنه معالج
الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني، بينما تعرفه هـ
كولمان بأنه" نتاج عملية إنتقاء، يختار فيها صانع العمل صورا وأصو
من واقع الحياة، ويلجأ في بعض الأحيان إلى إعادة صياغة تجار
الواقعية لتدور في محيطها الحقيقي كذلك فأن "منى الحديدي" تع
تعريفا أخر للفيلم الوثائقي بأنه " شكل مميز من الإنتاج السينما
يعتمد أساسا على الواقع في مادته وفي تنفيذه، لا يهدف الى الر
المادي بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة ترتبط بالنوا
الأعلامية أو التعليمية أو الثقافية او حفظ التراث والتاريخ". في حـ
عرفه الإتحاد الدولي للسينما التسجيلية بأنه " كل طريقة في إستخ

شريط السليولويد لتسجيل أي عنصر من عناصر الواقع او أي مظهر من مظاهر الحقيقة، سواء أكان ذلك بطريقة التصوير المباشر للحقائق الواقعية او بواسطة المحاكاة الدقيقة الأمينة لهذا الواقع" .

ونلاحظ ان تعريف جيريرسون يتحدث عن الاسلوب الذي يجب ان يتوفر على خلق فني دون الحديث عن علاقة الفيلم الوثائقي بالواقع الذي هو مادته . كذلك فأن هيلا كوليان تتحدث عن عملية الانتقاء من الواقع ومن التجربة الذاتية لصانع العمل . بينما تتحدث منى الحديدي في تعريفها عن ابتعاد الفيلم الوثائقي عن الربح المادي كون هدفه يرتبط بالنواحي الاعلامية والثقافية وحفظ التراث وهو امر لم يعد صحيحا الان كون الفيلم الوثائقي حاله حال الفيلم الروائي اصبح يباع للمحطات الفضائية وبأسعار تناهس اسعار الافلام الروائية .

ويمكن لنا ان نضع تعريف أخر للفيلم الوثائقي وهو:

الفيلم الوثائقي هو شكل متميز من النتاج السينمائي، يعتمد بشكل أساسي على العلاقة بين صانع الفيلم والواقع الحقيقي، من خلال رؤيته وتحليله للواقع بإعتماده شكلاً فنياً في تناوله لهذا الواقع.

الواقع:

التعريف اللغوي: :الواقع مشتق من الفعل (وقع) وقع الشيء ومنه يقع وقعاً ووقوعاً، سقط ووقع الشيء من يري كذلك وأوقعه غيره، ووقعت من كذا وعن كذا وقعاً، ويقال وقع الشيء موقعه، والواقع الذي ينقر الرحى وهم الوقعه، والواقع السحب الرقيق، واهل الكوفة يسمون الفعل المتعدى واقعاً . ووقاعة الستر بالكسر: موقعه إذا أرسل. وفي حديث أم سلمة إنها قالت لعائشة إجعلي بيتك حصنك ووقاعة القبر سترك. وطائر واقع إذا كان على شجر وموكنا

قال الأخطل:

كأنمـــا كـــانوا غرابـــاً واقعـــاً فطـــار لمـــا أبصـــر الصـــواقعا

الواقع حسب "حلمي مرزوق" ان ما نسميه واقعاً ليس الا الصورة الذهنية التي لدينا والواقع حسب "عمر فاخوري" أن ثمة فن يقوم بتقليد الطبيعة ويدعو الى أخذ نسخ طبق الأصل عن هذا الواقع الذي نحن فيه

إما الواقع حسب "مذكور ثابت" فيؤكد "إن ما هو واقع فعلاً في عالم الجمهور إنما هو غير موجود في العملية الفنية إلاعلى مستوى الاشارة اليه.

الواقع حسب محمد عبد الجبار "هو تجسيد الواقع على وفق رؤية شخصية تحرر الواقع ولا تنقله، تستنبط من سماته بموافقة من خلال خلق صورة ذهنية متوافقة وخلجات أفكار صانع الفلم تعمل محاكاتها الى عالم يجسد الواقع على وفق فكرة تفلسف الواقع وتعيد صياغته من جديد ليصبح عالماً واقعاً بحد ذاته".

وبناءً على ماتقدم من تعريفات توضح ماهية الواقع وأشتغالاته وتمثلاته داخل الخطاب الفني يمكن ان نضع تعريفا .

الواقع بأنه هو المادة الأساس المتوافرة في المعطى الحياتي، والذي يتم توظيفه بكيفيات وآليات متنوعة داخل بنية الفيلم الوثائقي ليصبح الواقع بمظاهره الفيزياوية إنعكاساً فنياً وتمثلاً لصوره الفيزيائية.

الفصل الأول

فلسفة الحقيقة والواقع

في الأفلام الوثائقية



يشكل الواقع السيمة الأساسية للأفلام الوثائقية وهو والحقيقة هدفها الدائم، وإن كان ذلك ليس قصديا في بداياتها الأولى، تلك البداية المرتبطة بأول إكتشاف للسينما، فأفلام الاخوة (لوميير)، لو أردنا نصنفها الان فلانجد ثمة صفة لها سوى صفة التوثيق (خروج العمال من المصنع، وصول القطار الى المحطة) وكلا الحدثين في هذين الفلمين هما حدثان حقيقيان وواقعيان...

وبعد التطور الكبير الذي طرأ على النتاج الفني السينمائي وكذلك مانتج عنه من البروز والنجاح والاقبال الكبير الذي لقيه الفيلم الروائي لدى جمهور السينما، كان لابد لمخرجي الافلام الوثائقية ان يهتموا بتطوير صناعة وانتاج افلامهم بما يتلاءم والتطور الحاصل في الصناعة السينمائية عموما، لكن الفرق بين ان تختار لفيلمك مادة واقعية وحقيقية وان تحرص على عدم التدخل في حقيقة هذه المادة، وبين ان تختار مادة من الواقع وان تتلاعب وتغير بها، فضلا عن تخيل اسباب ومسببات ونتائج ليست حقيقية وليس لها علاقة بالواقع وتصنع منها فيلما، هو الفرق الذي أنشأ بين النوعين الوثائقي والروائي أسلوبيهما واتجاهاتهما المختلفة، ولكون الحقيقة هي الهدف، والواقع هو المادة الخام للفيلم الوثائقي ولكل منهما، اي الحقيقة والواقع فلسفته الخاصة به ،كان لابد لصانعي الافلام الوثائقية ان يتوافر على معرفة فلسفة كل منهما ولو بمعناه البسيط .

فما هو مفهوم الحقيقة والواقع وما علاقة احدهما بالاخر، وكيف يتعامل الفيلم الوثائقي مع فلسفتهما ...

ان مفهوم الحقيقة في دلالاته الشائعة يستند فيما يستند اليه على معيار الواقعية، بوصف الحقيقي هو الوجود القابل للادراك

الحسي والمباشر والقابل للتحقيق الواقعي، لذا فان الواقع يصبح مرجع الحقيقة، فكل ماهو واقعي هو حقيقي، وهذه دلالة إجتماعية أسهمت الى حد ما في حصر المفهوم في زاوية المطابقة، وبالتالي ابعاد والقاء كل ماهو مخالف للحقيقة، كالكذب والوهم والخيال، على الرغم من واقعية كل منهما .

اذن فالحقيقة هي الصدق واليقين، واللاحقيقة هي الوهم والخطأ والخيال، وفي اللغة فان الحقيقة هي ماوضع اللفظ له واللاحقيقة هي المجاز ..

ويحدد الفيلسوف "لالاند" في معجمه الفلسفي الحقيقة باعتبارها خاصية ماهو حق وهي القضية الصادقة وما تمت البرهنة عليه وهي شهادة الشاهد وهو مايعني اعتبار الحقيقة هي الواقع الذي لايمكن الشك فيه.

وقد وصف الاخوان (لومير) السينما في براءة اختراعهما عام 1895 على اساس من خاصية الحركة "بانها الة لاعادة انتاج الحياة الحقيقية". لأن تسجيل الحركة وتمثيلها هو قدرة السينما على رسم العالم المرئي الذي نعيد انتاجه، ولطالما كان الواقع بما يحويه من مكونات مثار اهتمام الانسان.

وقد بدأ الاهتمام منذ ان حاكى الانسان هذا الواقع من خلال رسوماته على جدران الكهوف ومن ثم نشأة الفنون بين جدران المعابد وبالتالي كان امتدادا لاهتمام الفنان بهذا الواقع، فكان تأثير الواقع على الانسان مستمرا ودائما عبر كل العصور من خلال التأثر والتأثير الذي اتاح معرفة الواقع بوساطة الانسان ومعرفة الانسان من الواقع، إذا ما اعتبرنا العمل الفني هو الحالة المتقدمة للتمثل والمحاكاة بما نستطيع ان

مدء النضوج الذي مكن الانسان من تجسيد فلسفته تجاه الواقع، وعلى الرغم مما للعمل الفني من خصوصية لكنه قادر على ان يتبنى ويحاكي الواقع لتجسيده والتدليل على معالمه وصياغاته بعد ان يكون الواقع هو المادة الخام للعمل الفني وان "أول اهداف الفن ان يمثل الواقع".

ان الفن يحاكي الواقع ولكن لايمكن له تحقيق واقعية صرفة بالعمل الفني، فالواقعية في الفن امر شاق وتطغي عليه النسبية وعلى الرغم من ان " الفن ينبغي ان يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي". ولكن هل هذا يعني ان الفن يجب ان يكون من الواقعية الى حد نسخ الواقع كإنعكاس الصورة في المرآة، ان مثل هذا النسخ للواقع يفقد الفن قيمته الحقيقية وحتى ان وجدت فانها تبقى ذات قيمة نسبية وليست مطلقة . لان مثل هذا النقل يفقد العمل الفني متعة المتلقي التي لم تكن ابدا منطلقة بدرجة التشابه بين المصور والصورة .

فالسينما هي اولا فن الواقع أما بامانة اسلوب واقعي صمما(وثائقي) . أو فن الواقع الواقعي باسلوب تعبيري يحلل الواقع ويحمله قريبا من السحر والخيال (روائي)، وعلى الرغم من ذلك فان الصراع الدائم بين تصور الواقع وحقيقة تسجيله في الصورة كان وسيبقى المصدر الاساس للابداع في فن السينما .

أن مجرد اختيار الموضوع المصور عبر الكاميرا، حتى قبل المونتاج والبناء،يعني مسألة تعبير وهذ يعني مسألة تأويل، فتصويرالموضوع من مسافة وزاوية معينة والعناية بوضوح الصورة وترتيب علاقات الظل والضوء كذلك تحديد مدة كل لقطة واعتماد نوع مادة الفلم الخام، كعوامل في اعادة إنتاج التقنية، هي عوامل ذات طابع تأويلي معبر، وكل هذا لايمكن ان يعطي صورة "أمينة" للواقع الحقيقي. ان مجرد النظر

الى اي جزء من العالم، عبر الكاميرا وتسجيله يؤكد، بغض النظر عن الاعتراف أو عدمه، هو دائما مقطع من رؤية العالم، فالاختيار هو دائما تقويم، وفي الواقع فان ذاتية المؤلف موجودة في كل قدم من الفيلم، عن طريق اختيار الموضوع وتحديد موقع الكاميرا ونوع العدسة ومن ثم في عملية المونتاج والمكساج، مكونات الصورة والصوت، لذلك فحتى الصورة التي تبدو للمتفرج، كعلامات أيقونية حاضرة مباشرة من الواقع فإن المؤلف موجود حتى لو اختفى في لغز الصورة.

ان السينما الوثائقية من حيث المبدأ، هي وثيقة عن الحياة والواقع تتجسد مادتها عن طريق العكس، أو التصوير المباشر لهما، وأحد التعريفات الخاصة بالسينما الوثائقية التي تلتصق التصاقا مباشرا بالحياة المادية وبالواقع، انها اعادة تنظيم وتركيب ومن ثم تحليل الواقع اعتمادا على وقائع حياتية وعلى شخصيات حقيقية ومن حيث المبدأ، يلاحظ صانع العمل أمامه مجموعة من الأحداث والبشر المتفاعلين فيما بينهم بسبب سكنهم في منطقة معينة وربما يكون لها خصوصيتها او ما يميزها عن غيرها من حيث طريقة العيش أو جغرافية المكان أو الملبس والعادات والديانات المشتركة، وعليه ان يختار من بين كل ذلك ما يسمح له بالتعبير عن الفكرة التي يريد إيصالها، وبعد ذلك عليه ان يختار أسلوب العمل، لأن اختيار المواد والموضوع ومن ثم اختيار اسلوب العمل هما العاملان اللذان يحددان خاصية كل مخرج ويفسران وجهة نظره في تعامله مع الواقع .

هناك إتجاهان حكما تطور وتعامل السينما الوثائقية مع الواقع ،وقد انعكس تأثيرهما حتى على تطور السينما الروائية الاتجاه الاول يرى ان السينما التسجيلية مرآة تعكس الواقع من دون تدخل من المخرج أو الممثل ،وعبر عن هذا الاتجاه منظرون كبار مثل الالماني زيغفريد

كراكاور والفرنسي أندريه بازان ،انطلاقا من تحليليهما لمجموعة من الافلام الوثائقية في بداية القرن العشرين مثل افلام الامريكي روبرت فلاهرتي نانوك رجل الشمال ورجل من آران، وعدا ان ما يميز هذين الفلمين هو تصويرهما للواقع المباشر من خلال اسلوب الملاحظة الطويلة، وليس المونتاج. لكن هذا المفهوم الذي يعطي للواقع الاولوية، كان يتجاهل حقيقة ان غياب شخصية المؤلف، وغياب وجهة نظر المخرج خاصة تفقد الفيلم قيمته الفنية، لانه من غير الممكن النظر الى الواقع نظرة مجردة عن كل ما يحيط به، نظرة تستوعب العلاقات الموضوعية المتبادلة فيه .فعندما يجد المخرج /المؤلف امامه واقعا امينا معينا يريد التعبير عنه فانه يحدد الموضوع ويختار الحقائق والوقائع المتعلقة به ،وهذا الاختيار لايمكن ان يكون سلبيا ومعزولا عن ثقافة ووعيه وحساسيته.

والاتجاه الثاني ينظر الى الواقع لا بوصفه هدفاً، بل كطريق للوصول الى الهدف وهو التعبير الفني عن الواقع من قبل الفنان ولكن من خلال مادة الواقع نفسه التي تستخدم كوسيلة وليس كغاية بحد ذاتها . وهذا الاتجاه هو ما عبرت عنه السينما من خلال اعتمادها بشكل اساس على اعادة تنظيم الواقع بهدف بناء الموضوع وتوضيح الفكرة، بوساطة المونتاج حيث يتراجع الواقع المباشر الى المرتبة الثانية ويحتل المونتاج ووجهة نظر المخرج المرتبة الأولى.وأبرز منظري هذا الأتجاه هو المخرج (دزيغا فيرتوف).

إذن كل من الاتجاهين يتعامل مع فلسفة الحقيقة والواقع بالطريقة التي يراها مناسبة وبما تحدد توجهات صانع الفيلم ومايريد ان يقوله وفقا للاتجاه الذي يراه مناسبا له ويؤمن فيه، وبالتالي فإن كل

مايقوم به صانع الفيلم الوثائقي في تعامله مع الواقع هو تصرف يبدأ من مرحلة اساسية هي الانتقاء اذ يستحيل وصف الواقع دون اللجوء الى الانتقاء، لان الانتقاء يتيح لصانع الفيلم ان يختار من الواقع ما يروق له ووضعه في حيز عمله حتى يتمكن من خلق واقعيته التي تولد من خلال ذلك الواقع وليس نقل الواقع نفسه، وربما يطلق البعض على هذه العملية بالواقعية التي تعمل على تجسيد الواقع في حدود الفن فـ"الفن انما هو تجسيم لواقع اكثر رقيا، ويطلق على هذا التجسيد تمثل الواقع ويتم من خلال الملاحظة الدقيقة والمتاملة للواقع المشبعة بالتحليل وليس بطريقة عكس الواقع بصورة مباشرة، كذلك فيجب ان يكون الاختيار وبالتالي التجسيد ذا قدرة على رفد ما ينتقيه بفعل القوة والحيوية، وكذلك يجب ان تكون هناك عملية استيعاب لما تم اختياره او اقتطاعه من الواقع ضمن حدود العمل الفني بما يصلح ان يمثل الحياة التي تم اختيار بعض من ذلك الواقع منها، وهو واقع مرتبط بالفنان بتصور وانطباعات عن الواقع وما يمتلكه من تصور وانطباع ترسخت من جراء ذلك الواقع ان ما نسميه واقعا ليس الا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة . ان العالم بالطبع ما هو الا فكرتنا عنه او تصورنا له، لذلك فالواقع عند صانع العمل هو انطباع وليس نقلاً حرفياً يوظف من دون تصرف . ويمكن أن تكون النظرة الى الواقع متباينة بين شخص وأخر تبعا للمكان الذي يعيش فيه هذا الشخص وما يؤمن به من معتقدات وأفكار، وهكذا تكون لكل شخص نظرته الخاصة الى هذا الواقع وحقيقته، فعلى سبيل المثال إن التعامل مع الواقع في حادثة 11 سبتمر وضرب البرجين التوأمين ينظر اليها الفنانون كل بحسب وجهة نظره التي ربما يكون للأيدولوجيا تأثير واضح فيها، وقد قامت احدى الشركات السينمائية متمثلة بثلاثة منتجين هم (الأن بريفان ،جاك

بيران، نيكولا موريه) بتكليف 11 مخرجا من 11 بلدا لعمل فيلم من 11 دقيقة عن حادثة الحادي عشر من سبتمبر، كل بمفرده وبحسب رؤيته للحدث تاركين لهم حرية الاختيار وبحسب تجربة وحس وخلفية المخرج الثقافية والتاريخية والفني وقد وجهت الدعوات الى كل من :-

1. كين لوتش من المملكة المتحدة
2. كلود ليلوتش من فرنســا
3. شين بين من امريكــا
4. غوانزاليز انريتو من المكسيك
5. يوسف شاهين من مصر
6. سميرة مخلباف من ايران
7. ادريسا ادويد راووغو من بوركينا فاسو
8. ميرا نايير من الهند
9. دانيس تافونيك من البوسنة
10. شوهي ايمامورا من اليابان
11. جيتاي عاموس من اسرائيل

وقد جاءت الافلام على وفق رؤى خاصة بكل مخرج ازاء هذه الواقعة الحقيقية ولكن باسقاط اديولوجي وفكري يمثل ثقافة بلد المخرج ونظرة شعب هذا البلد الى الواقعة من خلال وجهة نظرهم الخاصة الى الولايات المتحدة والى نظامها الراسمالي والى ما تقوم به

من حروب في ارجاء العالم، لذلك كان الواقع الحقيقي واحد وهو ضرب برجي التجارة العالمية، ولكن الرؤيا الى هذا الواقع تباينت بين مخرج واخر «رؤية " يوسف شاهين " للحدث اختلفت تماما عن رؤية المخرج الاسرائيلي " جهناي عاموس " كون الموضوع له علاقة بصراع يمتد لعقود عدة بين أسرائيل والعرب الذين لهم موقفهم الخاص من الولايات المتحدة بسبب استمرار تأييدها لما تقوم به اسرائيل في المنطقة . وجاء تناول الواقع في هذه الأفلام على النحو التالي:

حاول كين لوتشن في فيلمه الخروج من الشكل النمطي للأفلام التسجيلية محاولاً جعله مثيراً للذهن ومحفزاً لإتباع اساليب تفكير نفسية تجمع بين خيطين متباعدين هما قسوة وجبروت الجنرال الدكتاتور بينوشيه وبين تفجير برجي التجارة . مراهناً على قدرة المشاهد على الربط بين الأثنين وتقوم قصة الفلم على ان هناك (كاتب أو صحفي لاجيء في بريطانيا) يشعر بالتعاطف مع الامريكيين بسبب تفجير الارهابين لبرجي التجارة العالمين ومقتل الالاف من الامريكيين ولكنه يجعل من هذه المناسبة مناسبة للقول بان القتل والعنف قبيح بشكل عام متى ما حدث ومن قبل اي جهة ويساوي بين حادثة تفجير البرجين وبين دكتاتورية بينوشيه الذي ساعدته مخابرات الولايات المتحدة للتسلط على شعبه والايغال في تصفية مناوئيه حتى وصلت اعداد ضحاياه اضعاف اعداد ضحايا الحادث الامريكي، هذه العاطفة لم تكن في حد ذاتها سوى« الرؤيا» التي تعبر عن تلك اللحظة الغامضة التي نشعر فيها فجأة بأننا امام مقارنة ومقاربة حقيقية بين جريمتين تتكافأن في النتائج وتتغايران في الاسباب وجهة التنفيذ، ولم يعمد المخرج هنا الى محاولة تبرير الجريمة بسبب جريمة سابقة وان كانت هناك مبررات موضوعية فـ(النتائج مرهونة بمقدماتها) ولكنه عمد الى

التعبير عن الرفض بالتعاطف، لاستدراج الامريكي للتعاطف مع ضحايا شعبه كما يتعاطف الراوي التشيلي معه. وقد لعب المونتاج دورا محوريا في تهيأة مقومات المقارنة بانتقالات مقنعة اشبه ما تكون بمن يقيم تجربة علمية في مختبر كيماوي ليثبت صحة فرضية ما، وكرس حيادية المخرج من الحادثة واكد انحيازه للحياة وادانته للجريمة في كل زمان ومكان .

وبالتاكيد لم يستطع المخرج ان يتحكم بحركة الكاميرا في المقاطع التسجيلية كونها اجزاء من مادة صحفية تلفزيونية وهي كثيرة في الفلم الا انه بكل تاكيد تحكم بحركتها وبحجوم اللقطات التي تم تصويرها داخل الاستوديو ليعطي الفلم جنسه بين الافلام الروائية وليس التسجيلية فكلما يعرض لقطات القتلى في المظاهرات التي جرت في تشيلي استخدم اللقطات الكبيرة التي تظهر الانفعال واضحا على وجه الراوي كما اظهره بلقطات متوسطة في اوضاع توحي بالتأمل كما فعل دور الاضاءة لتعكس مقدار الضغط النفسي الذي تعاني منه الشخصية ونحد مقابلها الموضوعي في لقطات على وجوه الامريكيين الهلعين من هول الحادثة وفداحتها، وفي النهاية خرج الفلم معتمداً بشكل جوهري على المادة التسجيلية اكثر منه على المادة الروائية .

وجاء فلم كلود ليلوتش روائيا جعل من الصورة التسجيلية بؤرة يدور حولها الحدث الرئيس حيث يحكي قصة شابة فرنسية صماء تقيم في الولايات المتحدة الامريكية وهي على علاقة بشاب امريكي يعيشان حياتهما معا ويتفاهمان فيما بينهما بلغة اشارية، وقد حدث بينهما اشكال ادى الى أن يتركها الشاب حيث كان يتباهي ويغرور كونه أميريكي، على الرغم من حاجتها اليه ومع احتمال عدم عودته ثانية تدخل الشابة الفرنسية بدوامة من الحزن، ونرى على شاشة التلفاز الذي يعرض صورة بيعدا عن عين الشابة وهي غير مكترثة به كونها صماء، حيث

يظهر على الشاشة برجي التجارة وهما ينهاران نتيجة اصطدام الطائرات به وتشعر باهتزاز المبنى الذي تقيم فيه الا انها لا تابه لذلك، وبعد فترة قصيرة يشتعل المصباح الذي تستخدمه بديلا عن الجرس فتتفرج اساريرها وتهرع الى باب شقتها لترى صديقها الشاب ووجهه مغطة بالتراب فيرتمي عليها باكياً .

اعتمد ليلوتش على الرمز في رؤيته الاخراجية للفلم حيث اعتبر الشاب الامريكي رمزاً للولايات المتحدة الامريكية التي تجتمع مع غيرها من البلدان بآلية حوار معاقة وهي لا تعبا بحاجة البلدان الاخرى وخاصة تلك التي تشاركها في المرتبة (الشقة) كناية عن مرتبة الدول الكبرى كونها تجمعهما سوية وان غرور البطل وخروجه من الشقة دون رغبتها للدلالة على خروج الولايات المتحدة على ارادة الدول الشريكة في المرتبة وان موقف المخرج هو في الواقع ترميز لموقف هذه الدول والرغبة في عودة الولايات المتحدة لموقف التشاور والتفاهم وعدم الخروج والانفراد وكان نتيجة هذا الخروج ان سقطت امريكا تحت قبضة الارهاب وتلقت ضربة موجعة فعادت على اثرها المجتمع الشريك وهي مغطاة بركام من تراب خسارتها .

اعتمد المخرج على تفعيل دور الاضاءة فقد كانت شقة الشابة شبه مظلمة الا من بقع ضوء هنا وهناك ليعطي الاحساس بخفاء وعدم وضوح الكثير مما تؤثث به الدول الكبرى بيئتها السياسية كما اعتمد على الديكور الذي كان عبارة عن صور لقادة عسكريين وادوات لا يستطيع المشاهد تحديدها بدقة ووجود الكومبيوتر الذي تشغل الشابة الفرنسية به على الدوام للدلالة على التقدم العلمي، فيما كان المونتاج تقليديا الى حد كبير فقد تكفل ربط المشاهد بتتابعها الزمني المنطقي

ليس إلا، كما كانت احجام وزوايا اللقطات ايضا تقليدية مع ان انه كان بالامكان استخدام حجوم وزوايا تعمق المعنى وتغني البناء الدرامي .

أما المخرج " شين بن فيقص في فيلمه حكاية رجل عجوز لا شغل له الا الاستحمام وحلاقة ذقنه والتسوق اليومي فهو يعيش حياة رتيبة متكررة، ويمتني باستمرار بملابس زوجته الميتة حيث يختار كل يوم فستان من فساتينها ليضعها على السرير. وفي شرفة بيته تقبع زهرية تحوي ازهار ذابلة، وفيما هو منشغل بعمله اليومي الرتيب يعرض التلفاز صور انهيار برجي التجارة الا انه لا يشعر بذلك، ولكن وعلى حين غرة تدخل اشعة الشمس لتضيء بيته وتستعيد الازهار نضارتها فيدخل في نوبة بكاء كمن يكتشف للتو موت زوجته .

نحى شين بن منحى الاستخدام الرمزي فلم تكن الولايات المتحدة غير تلك الزوجة الميتة منذ زمن دون ان يشعر اهلها بموتها وهم منشغلين بكماليات الحياة وان التجارة وتنامي الثروة يحجبان النور عن الحياة الامريكية وكانه اراد القول بان الامريكيين كانوا بحاجة الى هذه الصدمة لاكتشاف ذلك للخروج من الحالة الأشبه بالطقوسية .

اعتمد المخرج على تصوير لقطات تعبر عن ايقونية مفردات الحياة الامريكية من خلال حركة الكاميرا التي اراد لها في الاحيان العمل وفقا لما هو متعارف عليه في الافلام التسجيلية حيث الاهتزازات المرافقة للعجوز اثناء تسوقه ليؤكد هذا المعنى ويعممه على واقع الحياة الامريكية واكد ذلك ايضا بلقطات كبيرة على وجه العجوز وعلى مخلفاته التي تتراوح بين شفرات الحلاقة ومواد التنظيف كما اكد على الايقونة المقابلة (زهرية الورد الذابل) كما اعتمد على حركة اسبغت جمالا على العرض من حركتها الرافعة وتنويعها بفعل ذلك احجام اللقطات المنسابة برشاقة.

ما قدمه المخرج المكسيكي غونز اليز انريتيو هو فلما يستعصي على التجنيس فهو ليس وثائقيا بالمعنى الاكاديمي للفلم الوثائقي، كونه لم يقتصر على التسجيل كما انه لم يعمد الى اعاد بناء للوثيقة، كما انه ليس فلما روائيا لانه لم يتضمن حكاية بالمعنى التقليدي للحكاية، فقد اوغل كثيرا بالترميز اذ عمد الى اظهار لقطة لبرجي التجارة عند اصطدام الطائرة الاولى ثم يظهر الظلام على الشاشة وبعد دقائق تظهر الطائرة الثانية وهي تصطدم بالبرجين وتنغط الشاشة ثانية في الظلام ولا نسمع شيء سوى اصوات الاستغاثة، ثم يظهر على الشاشة شخص وهو يسقط من الطوابق العليا ثم يعود الظلام ثالثة ورابعة وينتهي الفلم بظهور تساؤل باللغة العربية تشير مفاده هل ان دين الله يامر بذلك .

الفلم فقير من الناحية الفنية وحتى الدلالية ولا يتناسب مع مكانة المخرج غونزاليز انريتو الذي اخرج عدد من الافلام المهمة والكبيرة كفلم " بابل " الذي حضي بإعجاب النقاد والاكاديميين والمهتمين، فلا حركة كاميرا ولا رؤية فنية واضحة بل اعتمد على الرؤية الايديولوجية المنحازة التي تعاطت مع الحدث على انه حادثة ليس لها اي جذور ولم يكلف نفسه عناء البحث في الدوافع او المسببات كما انه لم يتناول الموضوع برؤية فلسفية كما فعل كلود لهلوتش او شين بن.

يوسف شاهين حاول ان يقدم رؤية تبريرية من خلال تجسيد شخصية جندي امريكي قتل في بيروت عام 1983 ويدور حوار فلسفي بين المخرج يوسف شاهين الذي جسد دوره الممثل نور الشريف وبين روح الجندي الامريكي، يحاول شاهين اقناع الجندي ان هذه الجريمة تشابه الى حد بعيد جرائم اسرائيل التي تدعمها الولايات المتحدة لذلك نراه يتحدث مع الجندي بغضب، يبتدأ الفلم بمنع الشرطة الامريكية لشاهين من تصوير برجي التجارة قبل انهيارهما، وتتوالى احداث الفلم ،فيقود

الجندي الامريكي الى بيت الاستشهاديين الفلسطينين ليتعرف على دوافع الاستشهاد ويبرر لها بلقطات تسجيلية عن الجرافات الاسرائيلية وهي تهدم بيوت الفلسطينين وتعاملهم بوحشية هم ومن معهم من الذين يساندونهم، المخرج يوسف شاهين قدم عملا مدروسا من الناحية الفنية مستفيدا من الامكانات التي تقدمها الخدع السينمائية والمونتاج في اختزال المسافة في سير الجندي للقاء شاهين وكذلك عندما يلعب معه الكرة الطائرة حيث يراه المخرج ولا يراه احد من الحاضرين لاكمال الجو العام الذي يتناسب مع التعامل مع روح معنوية وليست مادية، شاهين أراد أن يقول ان العنف لايجلب سوى العنف لمن يقوم به ولمن يدعمه كذلك .

المخرجة سميرة مخملباف تنظر الى الحدث من خلال عيون اطفال افغان يعيشون مع ذويهم في مخيم الافغان في ايران، والحكاية عن معلمة شابة تحاول اخبار الاطفال ان حدثا مهما ربما سيغير وجه العالم قد وقع في مدينة بعيدة جدا اسمها نيويورك وان الطائرات قد اخترقت البرجين لكن الاطفال بعفويتهم المحببة يتلقون الخبر بكثير من السخرية والضحك الطفولي كونهم ببساطة لا يعرفون معنى البرج او ناطحة السحاب فتضطر الى محاولة تقريب الصورة بان تصور لهم مدخنة احد معامل الطابوق من الاسفل وكانه بما يشبه البرج في محاولة لتقريب الصورة لدى الاطفال .

رؤية مخملباف ترتكز على ادانة الولايات المتحدة التي ساهمت بشكل فعال في تشريد العوائل والاطفال الافغان كما تدينها ايضا بتهمة الابقاء على الجهل في البلدان الفقيرة والصغيرة .

الموضوع الذي تطرحه مخملباف يتسم بالبساطة ويغرق في الواقعية حتى بدا وكأنه فلم تسجيلي على الرغم من انه فلم روائي ولم

تستخدم فيه اية مقاطع من الارشيف التسجيلي، وقد تساوت حركة الكاميرا مع بساطة الطرح فكانت الكاميرا تتحرك بانسيابية منذ الاستهلال حتى نهاية الفلم مع اعتماد تقنيات سرد متعددة فمرة تكون المعلمة هي السارد ومرة يكون سكان المخيم الافغاني ومرة تتكفل الكاميرا مهمة السرد وبالتالي فقد تعددت مستويات السرد بشكل يكسر رتابة المشاهدة ويغني الفكرة من خلال تدعيمها بمواقف ابناء المخيم المتضررين من الولايات المتحدة الامريكية، حجوم اللقطات استثمرت بشكل معبر فمرة تؤخذ وجوه الشيوخ الافغان المقيمين في مخيم اللاجئين بلقطة كبيرة لتظهر قسوة الحياة من خلال تجاعيد وجوههم ومرة على وجوه الاطفال لتعرض البراءة المنتهكة بفعل قسوة الحياة في المخيم الذي استعرضته بلقطات عامة لتظهر طبيعته الجغرافية القاحلة.

يقدم المخرج لاريسا ادويدرا ووغو (11) دقيقة ساخرة، مجموعة من الصبية يقودهم صبي فقير اكبر منهم سنا (كان قد ترك المدرسة ليعمل بسبب حاجته الى المال ليساعد في علاج والدته المريضة) يركضون في ازقة بوركينا فاسو 'بحثا عن (أسامة بن لادن) الذين يعتقدون بانهم سيجدونه في مدينتهم التي يعيش فيها كثير من الملتحين الذين يعتمرون العمائم، فيحاولون ايجاده والقبض عليه لتسليمه للسلطات الامريكية ويقبضون مبلغ المكافأة البالغ (25) مليون دولار. والسخرية تكمن في ان العقول الصغيرة سترى في كل رجل دين مسلم (اسامة بن لادن) كما تكمن في التساؤل هل بمقدور الجريمة ان تنتشل الشعوب الفقيرة من فقرها، اعتمد المخرج لاريسا ادويد على حركة كاميرا غير منضبطة فيها كثير من الاهتزازات ليوحي بان كاميرته تسجل الحياة كما تفعل في الافلام الوثائقية او تبدوا وكانها صور بالكاميرا المنزلية لتكريس فقر الحياة في بوركينا فاسو ومثيلاتها من البلدان واعتمد

اللقطات العامة كونها القدر على تصوير مساحات واسعة ليتمكن من عرض بؤس المدينة البوركينية ويعرض اكبر عدد ممكن من الناس الفقراء.

المخرجة "ميرا نايير" اختارت حكاية حقيقية وقعة لأسرة باكستانية تعيش في مدينة نيويورك، هذه العائلة تبتلى باختفاء ابنها يوم (11) سبتمبر. ويبدأ المحققون الامريكيون بنسج اتهامات لهذا الفتى وضلوعه في العمليات الانتحارية التي استهدفت ابراج التجارة ولكن لاحقا يتبين ان الفتى قد مات وهو يحاول مساعدة بعض المصابين داخل احد الابراج المنهارة ليتحول من مجرم مدان الى بطل قومي .لقد عبرت ميرا نايير عن رؤية تدين بها العقلية اللامريكية التي تسيء الظن بالاسلام والمسلمين وتجردهم من الانسانية وتصورها المسبق بان الاسلام دين جريمة وارهاب.

يتحدث المخرج "البوسنيانيس تانوفيك" عن فتاة بوسنية تتظاهر كل اسبوع مع عدد من المتظاهرين من اجل ايصال صوت عوائل من ماتوا في الحرب الاهلية البوسنية التي دمرت بلدها الى مسامع العالم من خلال وسائل الاعلام ولكن دون جدوى، فيصادف قيادتها لاحدى المظاهرات مع ضرب وانهيار البرجين حيث تتحول انظار الاعلام حيث وقعت الهجمات، لكن الفتاة تصر وتتظاهر من اجل ضحايا بلدها .

الفلم يقوم على رؤية تؤكد ان المأساة هي المأساة اين ما تحل وتؤكد كذلك على التفاوت الدولي الكبيرالذي خلقته الراسمالية بقيادة الولايات المتحدة، لذلك جاء الفلم ليصور الحياة الباهتة والمليئة بالمعاناة لسكان البوسنة وليصور فقدان الامل والاحباط الذي تعاني منه البلدان النامية.

المخرج الياباني "شوهي ايامورا" يستوحي قصة فيلمه من حكاية خرافية اسمها (الرجل الافعى) وهكذا نرى الشخصية الرئيسية في

الفلم زاحفا على الارض طيلة الوقت وهو الذي افنى عمره في خدمة الامبراطور، لقد تحول الى افعى زاحفة ، وكما تفعل الافعى فانه يلتقط جرذا بفمه ويبتلعه على طريقة الافعى .

المخرج شوهي ايمامور قدم رؤيته السينمائية ليعلن من خلالها صرخته او فلسفته القائلة بان (ليست هنالك من حرب مقدسة) وهي الكلمة التي يطلقها الجندي العائد من الحرب الكونية فاقدا عقله ولكنه ينطق بحكمه، لم يوظف ايماموا اي مقطع فلمي يوثق الحادثة الا انه وظف الحادثة ذاتها لايصال فكرته الرفضة للحرب الكونية اعتمد صور الحرب الكونية وعلى لقطات كتلك التي تظهر في تصوير مراسلي الحروب حيث صورت بكاميرا مهزوزة ولقطات في الغالب عامة لتظهر مهاناة الجنود من خلال استعراض جغرافية المكان الوعر وكثافة الادغال.

يطرح المخرج "عاموس غيتاي" فيلما يمثل نموذجا قياسيا لتأثير الانتماء العقائدي والايديولوجي حيث جعل من الحادثة مناسبة للربط بين تفجير برجي التجارة وعملية استشهادية جرت في احدى مدن فلسطين التي تسيطر عليها اسرائيل، وقد كان فلما ضعيفا شكلا ومضمونا فقد اختار عاموس حياة مراسلة تلفزيونية تجد صعوبة في نقل احداث تفاصيل تلك العملية الاستشهادية بسبب إن انظار العالم تتجه نحو حدث اكبر واهم هو انهيار برجي التجارة العالمية، معتمدا على تصوير اراد له ان يبدو تسجيلياً إذ ارادت أن هؤلاء المجرمين يرتكبون الجرائم في كل مكان وربما يكون تفجير برج التجارة هو الجريمة الاكبر.

إذن لم يبق الواقع كما هو بل تغير وفقا لهذه الرؤى الخاصة، وعليه فان الفيلم السينمائي الوثائقي يتعامل مع الواقع من وجهة النظر هذه، وباستطاعته ان يزيف هذا الواقع وان يضيف اليه بعض اراء تقول

ان الافلام الوثائقية اكثر قدرة على تزييف الواقع من الافلام الروائية او الخيالية، لان تصوير الواقع لم يعد نقلا ساذجا كما قلنا ومجرد اختيار زاوية محددة للكاميرا وفقا لرؤية المخرج هو تدخل في النظر الى الواقع واذا وضعت عدة كاميرات في زوايا مختلفة لمكان واقعي فاننا سوف نرى الواقع بعدة وجوه وليس الواقع الحقيقي كما تراه العين المجردة، وهكذا فان صورة البرجين وهما يسقطان صورة شاهدها العالم كله من خلال النقل المباشر للحدث في ذلك الوقت، وكانت هذه الصورة الوثيقة الشاهدة على ما حصل من فعل ادى الى سقوط البرجين ولكن إعادة استخدام هذه الوثيقة في العديد من الافلام الوثائقية تباينت بين عمل واخر وفقا لرؤية صانع العمل لذا فان استخدام الوثيقة في الفيلم الوثائقي ممكن ان يوظف لعدة أغراض ولذلك فان باستطاعة صانع العمل تزييف الواقع من خلالها او طرح وجهة نظر سياسية واديولوجية وما الى ذلك، وهنا تكمن خطورة اعادة استخدام الوثيقة .ويمكن القول ان الوثيقة هي المادة الخام المصورة، والتي تشير الى واقع او حدث ما في زمن محدد .ومكان محدد، وتتسم الوثيقة بالحياد والموضوعية ولا تدل على شيء الا على نفسها، والواقع الذي استنسخته، فهي أشبه ببصمة الاصابع وتتميز بقيمة توثيقية من حيث انها تتقاسم الوجود مع الشيء او الاصل الذي نقلته، ونتقبلها مجبرون كشيء واقعي، وتتفاعل الوثيقة باقل قدر مع التصوير فهي تتوقف عند حدود كونها وثيقة وتعتمد في مصداقيتها على نسخ الواقع على الرغم من انها تظل أدنى منه على امتداد وجودها، وتزداد قيمتها كوثيقة فقط عند غياب الواقع او زواله او عندما يتم افلمتها أي تحويلها الى فيلم سينمائي، فالفيلم الوثائقي هو من يستخدم الوثيقة او يضمها الى مجموعة وثائق اخرى للتعبير عن موقف او رسالة تعتمد رؤيا ذاتية لصانع الفيلم وتحليلها وتفسيرها

للكشف عن مغزى ما ،ولكن عندما تخضع الوثيقة للتفسير او ان تستخدم كعامل لدلالة خارج نطاق كونها وثيقة، عند ذلك فانها تفقد موضوعيتها، فصانع الفيلم يتدخل برؤيته الذاتية باعادة تنظيم المادة المصورة الخام وإثرائها بأسلوب فني من اجل اضافة ابعاد جديدة لها، هنا تتحول الوثيقة الى فيلم ويتحول المشاهد من التعرف على ما يعرفه الى ما لا يعرفه، من دون ان يفقد احترامه للواقع المصور الذي حاول صانع العمل مضاعفته فنيا لاجل مضاعفة تأثيره .

قد تكون هناك مساحة واسعة بين ما يعيشه المشاهد وبين ما يعرفه او بين ما يراه وما لا يعرفه او بين ما ينغمس فيه من دون ان يدركه، هنا يقوم الفيلم الوثائقي بتأسيس علاقة جديدة له مع هذا الواقع وبمدركات جديدة، وأحاسيس جديدة وتجربة جديدة تدعوه الى الانحياز أو الرفض، او اشعال الرغبة لديه في خلق واقع جديد، ومن ثم فان الفيلم الوثائقي يكون اداة لمعرفة الواقع ووضعه موضوع التساؤل .

لذلك يمكننا القول ان الفيلم الوثائقي بوصفه عملا ابداعيا حقيقيا لا يدعي الموضوعية أبداً، بل على العكس يجد نفسه مستثمراً ضمنيا، اذ يقترح رؤية خاصة للمادة الوثائقية تتأتى من وسائل ومعالجات سينمائية وجمالية، وصانع العمل يلتقط وثائق من الواقع ويقدمها كفيلم وثائقي بعد ان ينظم هذه الوثائق على وفق فكرة او هدف ما وهو يعتمد على هذه الوثائق لمنح مصداقية الفكرة او الهدف وكوسيلة مادية مقنعة، ولعل العديد من الافلام الوثائقية التي تحدثت عن الحرب العالمية الثانية كانت تستخدم الوثيقة وفقا لمتطلبات العمل الذي قد يكون ممولا من جهات او دول ترغب في ان تكون الوثيقة دلالة على صواب ما فعلته ومن ثم تكون ادانة لجهات اخرى، التي من الممكن ان تنحى المنحى نفسه، وهكذا فان الفيلم الوثائقي يتعامل مع الواقع عبر

رؤيا فردية هي في الواقع رؤية المخرج او جهة الانتاج. لذلك فالقول بالواقعية الصرفة للفلم الوثائقي هو قول مبالغ فيه، فالواقع يوجه باقتطاع اجزاء منه ولصقها ببعضها لانتاج دلالة معينة راضخة لمحددات ايديولوجية او الثقافة الشخصية للمخرج او جهة الانتاج. وإن ما يفسره او يطرحه مخرج ما على انه جريمة ربما يفسره مخرج اخر على انه عمل بطولي، فتباين الثقافات والرغبات والميول له مبررات جوهرية في اعطاء الافعال دلالاتها وسينعكس ذلك على الفيلم من خلال تفعيل للادوات الفنية لاقناع المشاهد بان ما يعرض هو ما يمثل الحقيقية الواقعية بامانة، اذن الفيلم الوثائقي يتعامل مع الحقيقة والواقع من خلال فلسفة خاصة تتباين بين مخرج واخر حيث يتم اسقاط هذه الفلسفة على الواقع عبر الوسائل الفنية التي تصنع الفيلم، وبذلك يكون الواقع الحقيقي غير الواقع المنقول والمصور من خلال الكاميرا والمعروض على الشاشة.

يقول المخرج الفرنسي فرانسوا تروفو 'إن الاكاذيب السينمائية في السينما التسجيلية تفوق مثيلتها في السينما الروائية مئات المرات'. في عام 1969 شاهد اكثر من مليار شخص من سكان الارض على شاشات التلفزيون رائدي الفضاء الامريكيين 'نيل أرمسترونغ وادوين الدرين' يهبطان على سطح القمر غارسين العلم الامريكي على سطح هذا الكوكب البعيد والذي كان الوصول اليه حلماً يراود مخيلة الانسان وحكيت عن هذا الحلم الكثير من الاساطير، ولكن بعد ثلاثين عاما من هذا الحدث التاريخي قدم مجموعة من العلماء بيانا وقعه اكثر من خمسين عالم من علماء الفضاء والجيولوجيا يعلنون من خلاله العديد من النقاط التي تثبت ان الفيلم الوثائقي لهبوط الانسان على سطح القمر لا يمكن ان يكون قد تم تصويره على كوكب القمر، ومن الادلة

التي وردت في بيان العلماء ان العلم الامريكي الذي ظهر في الصورة وهو يرفرف عقب تثبيته على سطح القمر هو اكبر دليل على زيف ذلك الفيلم حيث لا وجود للهواء او الاوكسجين اصلا للتنفس، فكيف بوجود ريح تحرك قماش العلم كما ظهر في الفيلم، كذلك فان سطح القمر مظلم أصلا فكيف يمكن التصوير عليه بل ان الملاحظات التي قدمها العلماء توضح ان الصور التقطت بمساعدة ضوء صناعي حيث ظهر خيال العلم الامريكي بشكل واضح مؤكدا أن التصوير تم بمساعدة اكثر من مصدر ضوئي، وتعددت بعد ذلك الملاحظات العلمية حول زيف الفيلم وانتشرت شائعات تؤكد صناعته في أستوديوهات هوليودو وإن من قام بأخراجه هو المخرج الشهير (ستانلي كوبر)، الذي كان قد قدم فيلم أوديسا الفضاء 2001 وانه هو من قدم خدعة التصوير لأول خطوة يخطوها انسان على سطح القمر . هذا الموضوع يؤكد قدرة السينما الوثائقية على تزييف الواقع اكثر من السينما الروائية التي تعلن مسبقا انها تخضع الواقع لرؤية تخيلية لصانع العمل، وخطورة قدرة السينما الوثائقية على تزييف الواقع لانها على عكس الروائية تحاول ان تصور الواقع كما هو بحسب ادعاء صانعيها، ففيلم نزول الانسان على القمر هو خدعة كبيرة أنطلت على اكثر من مليار مشاهد في ذلك الوقت، وربما يبرر صانعوا الفيلم ذلك بانه حدث بسبب السباق العلمي المحموم والحرب الباردة التي استمرت لعقود عدة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي السابق، وان الاوامر صدرت من اعلى السلطات لعمل هذا الفيلم .

البعـــد الـــذاتي والموضـــوعي لتنـــاول الواقـــع في السينما الوثائقية

يتحدد البعد الموضوعي للفيلم الوثائقي من خلال مادته الوثائقية حيث يعتمد مصدر الصورة على الواقع الحي المباشر. اي المادة الواقعية الموجودة موضوعيا وغير المختلقة والتي تنتقل فيزيائيا على طبقة الفيلم الحساس. وحيث يمكن الاعتماد عليها كوثيقة قائمة بذاتها. وبوصفها وثيقة فهي متوافقة مع الاحداث ومتزامنة مع هياة الواقع لحظة تصويره، وليس هنالك تنظيم مسبق للصورة الا ما تراه العين من منظار الكاميرا، وليس لهذه الكاميرا أن تسعى الى زينة أو زخرفة الا ما يعرضه الواقع ذاته، وليس هناك تلاعبات في الصورة تفرض وجودها على الواقع.

هل هذا يعني ان الالتقاط المباشر للواقع بوساطة الكاميرا والمادة الفوتغرافية الحساسة هو واقع موضوعي بصفة مطلقة، أي إن عملية تصوير لا تتم من دون تدخل الانسان الذي يدير هذه العملية ويوجهها، ومن ثم فعملية التصوير هي فعل انساني، فالفعل يحتاج فاعلا لديه وعي بما يريد أن يقوم بتصويره وبالطريقة التي يتم بها تصوير الواقع، حيث تتوقف الطريقة التي يتم فيها التصوير الواقع على اساس نظرته الى هذا الواقع.

العالم مستقل عنا، وله وجوده الذاتي المستقل، ولكننا ندرك هذا العالم، وعلى الرغم من ان هذا العالم له موضوعيته المطلقة سواء وجد الانسان ام لم يوجد، ادركه ام لم يدركه، ولكن العالم لايكون عالما ما لم يكن هناك انسانا يدركه، ومن دون الانسان فلن يكون هناك سوى عالم ما، عالم لا يمكننا الحديث عنه، فنحن نعيش في العالم وندركه من

خـلال الحـواس، ثـم تتحـول الانطباعـات الحسـية الى أدراك الشـيء بالاحساس، اي بعد أن يدخل مجال الرؤية – على سبيل المثال – فانه يتحـول مـن دائـرة الادراك الحسـي الى التصـور والتصـنيف عـن طريـق المقـولات الذهنيـة. وهكـذا يكـون تعامـل الانسـان مـع العـالم مـن خـلال مجموعة من التصورات. فاللون الاحمر او الاخضر او غيرها من الالوان مـا هـي المسـميات لتصـوراتنا الذهنيـة، ويـذكر الـدكتور حسـن حنفـي في دراسـته الموسـومة الصـورة والتصـور، "إن التصـور يلـوث المـادة الحسـية للصـورة"، وكـذلك يحـدد مفهـوم التصـور بأنـه: "عمـل مصـطنع في المـادة الحسية مما يؤدي الى فقدان العالم الطبيعي كما يقدمه الحس، ويصبح عالم التصورات شيئا فشيئا بديلا لعالم اللأشياء"، لذا لدينا صورة عن العالم وتصور، وحيث لا وجود لصورة من دون هذا التصور والذي يصبح من مكونات الصورة. ويقوم التصور بعمل حفظ ذاتي للصور على نحو ما.

وهكذا فـأن الصـورة الفنيـة هـي الصـورة التي يتم خلقها بطريقـة واعيـة عـن طريـق التصـورات الذهنيـة وتجسـيدها كصـورة حسـية، ويـتم ذلك عن طريق اضفاء معنى لا يوجد في الصورة المدركه بالضرورة.

ان الصورة المرئية بالحواس ليست انعكاسا ميكانيكا ولكن تركيبا تصوريا يجسد ويمثل العالم. وبالتالي فان صانع الفيلم الوثائقي عندما يقوم بتصوير العالم من خلال كاميرته، فهو لايصور فقط، ولكن يصور الطريقة التي تعكس تصوره عن هذا العالم، وهـذا التصـور هـو فعل من افعال الذات وهو مايحاول ان ينقله سينمائيا من خـلال فيلمـه. اذن فـ "الذات من المفاهيم المهمة المحددة للشخصية بل هو لب الشخصية وهـو كيان الفرد ووجوده، لذلك فإن صانع العمل يحقق اول مايحققه هو نقل انطباعه عن كل شيء بحرية مطلقة، وهذايعني ان الفنان يندفع "نحـو الالتفاف على نفسه وصميم شخصيته".

ان الامر الذي يشخص لنا الظاهرة السينمائية ليس الاداة، وانما البحث المتواصل عن انتاج ابداعي يستخدم بكل طاقتها المحتملة. والابداع ينفذ الى تكوين الصورة الموجودة على شريط الفيلم، ولا يمكن الاعتماد على صفة التسجيل للقول بموضوعية الصور المسجلة على شريط الفيلم للعديد من الاسباب حيث ان الكاميرا وبسبب الكادر (الاطار) لاتستطيع ان تمسك بالواقع كله، انما تستطيع ان تلتقط جزءاً من الواقع، وتظل اجزاء كثيرة من هذا الواقع خارج الكادر، وبالتالي فان صانع الفيلم سيجد نفسه مرغما في ان يختار جزء من الواقع الذي يجب ان يكون داخل الكادر. ويعد اندريه بازان هذا التجزيء هو خيانة للواقع وتزييفا له، وحتى مع وجود الكاميرا فإننا سنجد أجزاء من هذا الواقع قد خرجت من الصورة لتحل محلها اجزاء اخرى من الواقع، ويكون هذا الجزء من الواقع الذي يحتويه الكادر منتزعا من سياقاته، حيث ان صانع العمل يلتقط بذكائه كل ما هو موحي، وجوهري ومكثف، اي انه يتدخل ذاتيا في الاختيار، وبسبب خاصية عدسات التصوير ولاسيما تلك المتعلقة بوضوح الصورة، فستكون هناك دائما مناطق من الصورة اكثر وضوحا من غيرها، ومن ثم فان بعض التفاصيل ستضيع، كما ان هناك بعض الاعتبارت التي تدخل في عملية التصوير يمكن لها ان تمنح الصورة بعض الاختلافات عن الواقع، كأن يكون الفيلم اسود وأبيض أو بالالوان، كذلك يمكن الاخذ بنظر الاعتبار المكان الذي توضع الكاميرا فيه، والمسافة التي تقع بين الكاميرا وبين الموضوع المصور، وكذلك الزاوية المختارة لالتقاط الصور، وايضا ان الواقع ذو ثلاثة ابعاد والشاشة مسطحة ذات بعدين ويتحقق الايهام بوسائل اصطناعية وتقنية وسيظل هذا الفارق جوهريا بين الواقع والصورة .

الفيلم الوثائقي في ضوء ذلك يملك امكانية وضع الوثيقة في اطار يساعدنا على فهمها وفهم الواقع الذي نصوره، وهو يمتلك كذلك

امكانية تشويه هذا الواقع وتزييفه، ومن المعروف ان الامريكين والروس او المعسكر الاشتراكي استخدموا وثائق الحرب العالمية الثانية (الوثائق نفسها) لعرض وجهات نظر متباينة عندما تحولت هذا الوثائق الى افلام، ان عمل المخرج الوثائقي يأتي نتيجة انحيازاته لواقع ما، أو ضد واقع ما يريد تغييره، أو اعادة تشكيله، وفي كل الحالات سيكون الفيلم اداته الطيعة لتكون للوثيقة معنى ومغزى، ومن هنا يمكن القول أن لا قيمة للوثيقة ان لم تدلنا حقيقة ما، مع التسليم بانها ستكون (حقيقة ما) اي من وجهة نظر، فهي حقيقة نسبية وليست مطلقة، ان الوثيقة بذلك تنقل حدثا ما، ولكن ليس بالضرورة ان يكون الحدث نفسه حقيقا بشكل مطلق .

غالبا ما يكون الكثير من الاشخاص العاديين موضوعاً للفيلم الوثائقي وهؤلاء لا يمكن ان يكونوا طبيعيين مئة بالمئة، كذلك يضطر صانعوا الافلام الوثائقية الى ان يستمعوا الى شهود حادث ما، ما لم تلحق الكاميرا تصوير هذا الحدث لحظة وقوعه، ولكن مهما كانت اقوال هؤلاء الشهود صادقة وحقيقية في وصفها للحادث، الا انها غالبا ماتضيف اليه بعضاً من تصوراتهم ومعتقداتهم واسقاط العديد من الميول النفسية والاجتماعية عليه، وبالتالي لا يمكن ان نقول ان هذه الشهادات هي شهادات صادقة مئة بالمئة، او انها حيادية، حتى الشخصيات الحقيقية التي يصورها الفيلم الوثائقي قد لا تتحرك بعفوية وواقعية، وحتى الافلام التسجيلية الأولى للاخوة لومير مثل خروج العمال من المصنع، او وصول القطار الى المحطة ،"فإن الناس الذين ظهروا في الفيلم رغم انهم اناس عاديين بالفعل، الاأنهم تلقوا تعليمات من المخرج كيف يتحركون امام الكاميرا" .

وفي فيلم نانوك رجل الشمال للمخرج الامريكي فلاهرتي ،فانه جعل شخصيات الفيلم، وهم صيادون حقيقيون يتصنعون الحقيقية

فقد منعهم من استخدام البنادق في صيد الفقمات، وجعلهم يستخدمون الخطافات التي كانوا قد تركوا استخدامها منذ مدة طويلة . كذلك فغالبا ما يتم اضفاء وجهة النظر على الوثيقة من خلال المونتاج، والمونتاج في الفيلم الوثائقي هو ادخال رؤية ذاتية على الواقع الموضوعي الذي يتلقاه المتلقي حيث يتم ترتيب الصور وفق مخطط معين وخطاب معين دون ان تفقد الصورة طابعها الحسي المباشر. إن تجزأ المادة الواقعية الخام الى لقطات يتيح لنا امكانية ترتيبها على نحو ما وهو ترتيب يقبل التشكيل واعادة التشكيل حتى الوصول الى قناعة تامة بما يقدم الى المتلقي .

كذلك فان وجود التعليق الصوتي على وثيقة بصرية ما من خارج الوثيقة وهو ما مستخدم في الكثير من الافلام الوثائقية، يعد تدخلاً ذاتياً في هذه الوثيقة يؤدي الى احداث تأثير معين في ذهن المتلقي، ففي فيلم ميخائيل روم " فاشية عادية " قطع المخرج الصوت عن خطبة أودلف هتلر التي صورت في حينها وهي وثيقة، فاظهر هتلر كبهلوان او مهرج يأتي بحركات مثيرة للضحك، لكن الحقيقة في الوثيقة كان تظهر هتلر وهو يمارس الرعب الخطابي على الشعب الالماني، وبذلك يكون إستخدام الوثيقة قد تم على وفق رؤيا أديولوجية المراد منها تحقيق اهداف الجهات الموجهة لانتاج فيلم وثائقي يستخدم الوثيقة ولكنه يتلاعب بها تبعا لأغراض صانعيه، ويذكر جان ميتري في كتابه السينما التجريبية، 'ان مصطلح سينما الحقيقة والذي اصبح متداولا منذ ان اخرج جان روش وادجار موران فيلم (وقائع صيف)، هو مصطلح كان مصدرا لعدد كبير من حالات سوء الفهم' .

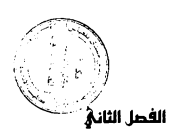
وقد اتهم فلاهرتي بانه تجاهل المشاكل الاجتماعية التي تفرضها شروط الحياة القاسية التي يحياها الناس الذين قدمهم لنا وانه قدم

حقيقة ذات بعد واحد . كذلك فان الكثير من صانعي الافلام الوثائة
اعتمدوا على ابحاث ودراسات ومخططات سبقت عملية التصوير و،
ثم فهم لم يكتفوا بالرصد المحايد من خلال الكاميرا .

اذن فالحقيقة ليست بالضرورة لصيقة للواقع ولكنها مرتبه
بتوسيع رؤيتنا للواقع والكشف عن ابعاده الكامنة، والمخرج الوثائة
يسعى لسبر اغوار الواقع وابراز ما هو غير مرئي وله الحق فيه ذلك م
أجل الحصول على الحقيقة من خلال اللجوء لوسائل تقنية وعلم
حتى لو كانت من خارج الصورة وبفضل التطورات العلمية والتكنولوج
ولاسيما تكنولوجيا التصوير فتحت ابعاداً جديدة للواقع لم تكن معروه
قبلا وغيرت منظورنا وتصوراتنا للعالم واصبحنا نتحرك فيما حول
بأكبر قدر من السهولة وبسرعة لا تجارى، الا انها تتيح لنا تقديم واة
مرسلاً مصنوعاً، حيث لم يعد الكمبيوتر قادرا فقط على التعامل م
أشكال الصور والأصوات كافة والتلاعب بها بحيث يمكن معالجت
وإعادة انتاجها بمئات الطرق، ولكنه ادخل ايضا في التجربة البشر
الواقع الافتراضي والذي يصعب التمييز بينه وبين الواقع الحقيقي.

إن الاداة ومهما كانت قدرتها تظل في يد الانسان وهو الذ;
يقودها الى هذا الجانب أو ذاك، وهذا يعني انه لا توجد موضوعي
مطلقة ولا ذاتية مطلقة، وسيظل العالم موضوعيا بصورة جزئية وذاتي
بصورة جزئية، وسيظل هذان المفهومان متداخلين ولا يمكن فصل
احدهما عن الآخر .

ويبقى الفيلم الوثائقي معالجة أبداعية للواقع مقولة مقبولة على
شرط أن نتفهم ونعرف ما هو الواقع والى اي جانب منه يجب ان ننحاز.



الفصل الثاني

الأنواع الفلمية للسينما الوثائقية

وأشكال تناولها للواقع

بعد التطور الكبير الحاصل في الواقع الحياتي والاجتماعي، اصبح لازما على السينما الوثائقية ان ترافق هذه التطور ونتيجة لذلك ظهرت عدة انواع فلمية في هذه السينما، يتخصص كل نوع منها في معالجة وتناول جانباً من جوانب هذا الواقع، بحيث ان تحديد نوع معين منها وتمييزها بوضوح يتم من خلال المادة او الجانب الذي تقدمه.

ونوع الفيلم يتحدد من خلال الاشتراك أو التشابه في طريقة المعالجة والاسلوب المستخدم في ذلك والاشتراك مع باقي الافلام في البيئة والشخصيات والحبكة والوسائل السينمائية، وهو ترتيب واضح لشكل السرد ترتبط بها افلام النوع الواحد.

وقد حدد الباحثون والمنظرون والمؤرخون السينمائيون العديد من الانواع وإن كان تحديدهم هذا متباينا وفقا لرؤية كل واحد منهم، لذلك فان كارل رايس يصنف هذا الافلام كما يأتي :-

الفيلم التسجيلي التخيلي:- وهو فيلم لا يعتمد على السيناريو ولكن يوجد محور اساس في القصة الفلمية وطريقة العرض فيه تعتمد على تلقائية الحادث نفسه.

الفيلم التسجيلي ذو الفكرة:- يقوم بناؤه على الافكار التي تثيرها القصة، ويتم بناء المشاهد حول الفكرة وليس حول الحدث .

الفيلم التسجيلي المجمع:- ويعتمد على مجموعة من الاشرطة الاخبارية والتسجيلية، من دون سيناريو تنفيذي ومن دون استخدام ممثلين.

الريبورتاج التسجيلي :- يقوم بنقل الاحداث بطبيعتها وكما هي من دون تعقيدات، أي عرض الحقائق باقرب ما يمكن من صورتها في الواقع.

الجرائد السينمائية:- تقوم على تقديم الاخبار من خلال تعليق مميز، وتكون ذات طبيعة مسلية، وتعتمد التفاصيل المهمة ذات البعد الانساني.

الافلام التعليمية :- وتكون من قسمين تدريبية وتدريسية، وتهتم التدريبية بالتدريب والمهارة اليدوية . فيما ينصب اهتمام التدريسية على الافكار والنظريات العامة.

أما (جريرسون) فيقسم الافلام الوثائقية على:

أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي:- وتكون مادتها الطبيعية من الواقع ومن ثم ترتب ويعاد تنظيمها بشكل فني، وتمتاز بالجمال والمهارة في عرض الموضوع، وهي افلام ترتقي بمستوى الثقافة العامة .

افلام المعرفة التي تعتمد على الاستطراد :- وتسمى ايضا بافلام المحاضرات لانها لا تحتوي بناء درامي، بل تصف وتعرض فقط، ويكون التعليق عنصراً رئيسياً فيها .

الجرائد السينمائية:- وهو مجموعة من اللقطات السريعة والمتفرقة تسجل مناسبات مهمة.

المجلة السينمائية:- اسبوعية تعتمد اسلوب الملاحظة الطويلة، تصور الطرائف، ولا تهتم بالمعالجة الجدية للموضوع .

الافلام التعليمية:- وتقوم بتناول موضوع ما وتعرضه على الشاشة بشكل متسلسل.

الافلام العلمية:- وتتناول قضايا علمية او ظاهرة معينة وتقوم بتحليلها ودراستها .

بينما يحدد هاشم النحاس الانواع الوثائقية الاتية:-

افلام المناقشة:- تناقش حياة الناس ومشاكلهم وهي تحاول ان تجد حلولاً لهذه المشاكل من خلال طرح العديد من المواضيع على طاولة النقاش .

افلام الدعاية:- وهي افلام تحث الناس على مزيد من العمل، وربما يوجه نظرهم لبعض القضايا القومية.

افلام الانسان:- وهي افلام تحاول ابراز وحدة العالم وتدعيم السلام .

الفيلم التعليمي:- لايختلف عن غيره من الانواع التي حددها الاخرون.

اما(سبو تزوود) فيورد سبعة أنواع للفيلم الوثائقي وكالآتي:-

الفيلم الوثائقي التقليدي :- في هذا النوع من الافلام الوثائقية تتفوق الملاحظة على الشرح ويعد من أنقاها ،وقد وصل الفيلم التقليدي الى أعلى مستوياته في المملكة المتحدة .

فيلم المعايشة :- وهو فيلم يتغلغل في الواقع مع الملاحظة الدقيقة للأشياء في الحياة اليومية ،كأفلام الطبيعة وعالم الحيوان حيث لابد ان يكون المخرج فيها في حالة تعايش مع الطبيعة والحيوان .

الفيلم الموسيقي :- وهي افلام تتجه نحو الرمزية مستغنية عن الحوار وكذلك تتجه الى الواقعية الأكثر وضوحا، من خلال اعتماد عناصر الصوت الحقيقية، حيث تاتي الموسيقى والمؤثرات الصوتية الطبيعية ملائمة مع ثيمة الفيلم المراد ايصالها للمتلقي، وهو بحاجة الى امكانيات فنية عالية الجودة في مرحلة التنفيذ والعرض على حد سواء.

الفيلم النقاشي:-وهو فيلم يصور الحقائق بشكل يجعل الشاشة اكثر جذبا للمشاهد .

ونلاحظ ان تصنيف فارس مهدي فيه تكرار وتداخل في بعض الانواع والتي كان بالامكان ان توحد ومن ثم يتم تقليصها .

وتذكر أيفيلينا نورجستكا سبعة انواع من الأفلام الوثائقية وهي:-

الريبورتاج :- ويهتم بعرض النواحي الاكثر أهمية من الحادث ولايهتم بالسرد التفصيلي .

الجريدة السينمائية :- وتعرض الظاهرة بشكل سطحي من دون التدخل فيه .

الاصدارات الفيلمية :- موضوعاته اكثر فنا نتيجة لوظيفته الاجتماعية والسياسية، وتتميز بالتغلغل الناظر للحدث أو الحالة التي يتناولها مما يكسبه أحيانا عنصرا دراميا .

فيلم المقالة :- ويهتم بوصف الحدث او الظاهرة بشكل عام ويقترب من الريبورتاج ويتضمن تفسير أو تقييم للحالة المروضة، ومن خصائصه استخدام المداعبة الذهنية أولا .

الفيلم التحريضي :- وتمتاز باسلوبها الدعائي، وترتكز على حدث أو ظاهرة حقيقية أو معاد صياغتها وترتيبها باتجاه قضية أو هدف محدد ،محاولة تعميمه وترسيخه .

الفيلم المونتاجي :- ويعتمد على المادة الارشيفية، ويلعب المونتاج دوراً رئيسياً بصياغة وبناء هذه المادة على وفق رؤيا فنية لصانع العمل .

افلام عن الفن :- وتتاول الفن كموضوع رئيس فيه من خلال تناول الفنانين واعمالهم، ويتميز بأسلوبه الخاص في التعبير بعيدا عن الوصف أو التقرير.

نلاحظ ان جميع التصنيفات التي وردت فيها الكثير من التداخل والتشابه ومن ثم فان ايا منها لم يستطع ان يخرج من المستويين اللذين حددهما رائد السينما الوثائقية جون جيريرسون وهما :-

المستوى الأول :- وهو مستوى لدني ويشمل الجرائد والمجلات السينمائية والأفلام التعليمية والعلمية، وهي تفتقر الى البناء الدرامي وتعتمد على الوصف والعرض حيث تعتمد على الاستطراد .

المستوى الثاني :- وهو مستوى أعلى يطلق عليه (الافلام الوثائقية) وتقدم خلقا فنيا يمكن ان يبلغ مراحل الفن العليا، وابراز المغزى الذي ينطوي عليه خلق هذه الأشياء.

حيث ان الجميع وضع الجريدة او المجلة السينمائية او الافلام التعليمة او افلام الدعاية وكذلك الريبورتاج وغيرها كأصناف فلمية، ومن الممكن وبحسب مستويات جريرسون ان تدخل جميع التصنيفات ضمن هذين المستويين من خلال اهمية كل نوع ومن ثم يكون هناك ثمة اتفاق على ان نوع الفيلم يحدده المستوى الذي يشتغل فيه، كأن يكون في المستوى الادنى او المستوى الأعلى اللذين حددهما جيريرسون .

والمستوى الأعلى هو النوع من الأفلام الوثائقية الذي يقدم لنا خلقا فنيا يمكن ان يبلغ مراحل الفن العليا وإبراز المغزى الذي ينطوي علية خلق الأشياء، ولذلك يتمثل معالجة الواقع وإعادة بنائه، حيث يتم عرض الواقع بإطار فني وعلى وفق رؤية وهدف وموقف، أن أصالة الفيلم الوثائقي لا تنبع من اعتماده على مادة الواقع فقط بقدر ما ترجع إلى طريقة توظيف هذه المادة الواقعية. ان وثائقية النتيجة هي الشيء المهم والمحك الأساسي في الفيلم الوثائقي لا وثائقية المادة المصورة.

لذلك فالفيلم الوثائقي يتعامل مع الحقائق بشكل درامي بوصف الدراما ليست حكراً على الفيلم الروائي، فالطبيعة والحياة تحوي صراعات لا تقل في حدتها عن الصراع الدرامي في المسرح، المهم هو كيفية التقاط مخرج أو صانع العمل لها، لذلك "يستطيع الفيلم

التسجيلي ان يؤدي دورا مهماً من خلال تقديمه معالجة لموضوعات بعينها تساعد في تكوين صور ذهنية معينة لدى المشاهد، لذلك نرى اختلاف الأسلوب في معالجة الواقع دراميا لدى رواد السينما الوثائقية ففي حين يعتمد (فلاهوتي) على أسلوب الملاحظة الطويلة في عكس الواقع نجد أن (بول روثا) يشير إلى أن الفيلم الوثائقي "يجب أن يحتوي على نوع من الخداع، حيث نرى حدثاً في مكان ما، بينما يتم تصوير جزء منه في مكان اخر والمهم في هذه العملية أن تكون مقنعة ولا تبعد عن الواقع" .

اذن تعددت الانواع ومن ثم تعددت طرق تناول الواقع تبعا لكل نوع ولكنها قد لا تختلف في مسألة أنها تتناول واقعاً حقيقيا وتعالجه بطريقتها، على الرغم من علاقة التلاصق والتلاحم بين الفيلم الوثائقي وبين معطيات الحياة اليومية الواعية والتي ظلت سمة أساسية في البنية التكوينية للفيلم الوثائقي على الرغم من تقادم الزمن وتطور التقنيات واختلاف مستوى الحياة المعاشة ظل يغرف مادته الاولية من الأفراز الطبيعي لواقع الحياة اليومية حيث أن "السينما الوثائقية تعتمد على المادة الحياتية من الواقع وتحديد الظواهر والمواضيع ودراستها حسب منهج جدلي وفق قوانين الفن مع مراعاة صدق المادة(موضوعيتها) وصحة تحليل هذه الظواهر" .

إن الفيلم الوثائقي يقوم على مجموعة من الاسس التكوينية في تناولها للواقع وكما يأتي:-

1- أستخدام المقابلات الشخصية: وتعد العنصر الاكثر توظيفا في معظم الافلام الوثائقية بوصفها تضفي الواقعية والصدقية للموضوع فضلا عن دورها في تنظيم سرد الاحداث والمعلومات والبيانات،

والشخصيات المتحدثة تكون متنوعة ومتعددة منها ما هو أساس ومنها ما هو ثانوي. وتكتسب المعلومات التي ترد على لسان الشخصيات المتحدثة قوة تأثيرية كبيرة لانها نابعة من مصدر مهم وليس من قبل صانع الفيلم والذي قد يتهم او يعامل على انه يضع ذاتيته او رؤاه الداخلية على طبيعة الفيلم، والشخصيات ليس بالضرورة ان تكون مشاركة بالفعل او الموضوع بل يمكن ان يكون شاهد عيان او متفرج خارجي او معلق محايد او خبير او مسؤول مرتبط بموضوع الفيلم، واستخدمت المقابلة الشخصية لأول مرة في فيلم (الحماسة) لفيرتوف عام 1929 .

2- أستخدام الارشيف :- غالبا ما نلاحظ ميل الافلام الوثائقية الى توظيف المادة الارشيفية ضمن بنائها العام وذلك لتعزيز مصداقية المادة المعروضة وتكريس الصبغة الوثائقية للفيلم وخصوصا مع المادة الأرشيفية القديمة نوعا ما حيث الاختلاف الحاصل في نقاوة الصورة وجودتها وطبيعة المادة التي تتضمنها، فضلا عما تسرده من معلومات قد تكون ذات قيمة لدعم موضوعة الفيلم الوثائقي وبحسب النسق الفني والمونتاجي الذي ترد فيه والذي يعتمد بالتأكيد على صانع الفيلم ورؤيته الفنية، كما لابد من الاشارة الى ان استخدام المادة الارشيفية لا يعني بالضرورة ادخالها على وفق معناها او موضوعها السابق بل انها تخضع لاشتراط تكويني جديد وبحسب طبيعة الفيلم الحالي والذي يمكن ان يعيد صياغتها بكيفية جديدة بل انه من الممكن ان يعطيها معنى جديداً غير المعنى الاصلي الذي كانت تحمله او تعبر عنه في وقتها وكما فعل المخرج الاميركي فرانك كابرا، الذي اعاد صياغة افلام الدعاية النازية الالمانية من جديد بوساطة المونتاج لتعطي معنى مغاير لمهمتها الاساسية القائمة على الدعاية للفهرور والرايخ الثالث واضاف

لها تعليقا مناسبا يتناسب وتراكب المرئيات لصورتها الجديدة وذلك اعتمادا على "ان اللقطات الارشيفية تكتسب عدة معان مختلفة خلال مهمة الصياغة الدرامية والتركيب والتعليق".

3- استخدام الممثل: ينحى الفيلم الوثائقي هنا منحى روائياً من خلال هذا التوظيف مع ضرورة الاشارة الى ان الممثل الذي يؤدي دورا معينا ضمن بنية الفيلم الوثائقي هو بالضرورة ممثل غير محترف ولا يحاول ان يتقمص دورا او يعطي ابعادا أو تاثيرا للشخصية بل انه فقط يحاول ان يعيد بناء الحدث وتجسيده من جديد ولاسيما بعض الموضوعات التي قد يصعب سردها عن طريق التعليق او المقابلة او انها قد لا تعطي التأثير المطلوب، كما في فيلم فلاهيرتي (نانوك رجل الشمال)، حيث أن الفيلم الوثائقي وهو يحاول ان يتساوى ويتطابق مع العالم الخارجي العياني يتوسل بالادوات والوسائل التي تمكنه من تقديم ذلك الواقع على الشاشة باعلى درجة من الصدق والواقعية، لان الفيلم الوثائقي عندما يحتاج الى كشف التطورات الذاتية والنفسية للانسان يتعذر علينا ان نستغني عن الممثلين غير المحترفين وعن فنهم في التجسيد والتعبير ويمضي ارنست لندجرن في مؤلفه (فن الفيلم) أبعد من ذلك في الحاجة للأستعانة بالممثلين ضمن بنية الفيلم الوثائقي لاجل تحقيق أهداف الفيلم في المطابقة الواقعية والتأثير المطلوب في المتلقي عندما يقول: افضل وسيلة لتحقيق ذلك هي انتقاء نماذج معينة من الناس ولابد لتنفيذ ذلك من الاستعانة اكثر فاكثر بممثلين مدربين على تصوير نمو الشخصيات الانسانية وما يصاحب هذا النمو من عمق فكري وعاطفي". وربما نتحفظ هنا قليلا على مجمل هذه الطروحات ونود التأكيد على إننا ليس ضد أستخدام الممثل غير المحترف في سياق الفيلم الوثائقي ولكن ضد فكرة توظيفه لاجل احداث تأثير معين عند

المتلقي كون هذا الامر لابد وان يصطدم مع جوهر فلسفة الفيلم الوثائقي والقائمة على الابتعاد عن التزييف او التلاعب بمعطيات الواقع المهاني، كما ان مشاهد اعادة تجسيد الحدث والتي يلجأ لها بعض من مخرجي الافلام الوثائقية لابد وان تخضع لترتيب وتنظيم واختيار، وهذه تنحى منحى جمالياً اكثر من كونها ذات ميل نحو الحقيقة ومن ثم فانها قد تخلق اشكالية بنيوية في الفيلم الوثائقي فالجمال بحسب الوثائقيين يفترض ان ينبع من الحقيقية وليس العكس .

4- أستخدام الصور الفوتوغرافية: وهو قريب الشبه باستخدام الاشرطة الارشيفية من حيث التوظيف مع فارق نوعية الوسيط المستخدم كوثيقة ويمكن للصوره الفوتغرافية ان تعيد ترتيب اجزاء ومفاصل الفيلم الوثائقي ولاسيما عندما تكون صورة نادرة او تستخدم لأول مرة لسريتها واهميتها، وايضا تكتسب الصورة الفوتغرافية اهميتها من طبيعة التركيب السردي والمونتاجي الذي توظف فيه وكما نلاحظ في فيلم " فاشية عادية " لميخائيل روم حيث تستخدم لاعطاء انطباع بدموية ونازية الالمان من خلال عرضها لمعاناة المعتقلين في سجون النازية مما يثير ويؤثر في المتلقي عند مشاهدته لهذه الصور المأساوية التي تظهر التعامل السيء للمعتقلين من قبل الحرس النازي، ويمكن زيادة تأثيرها ايضا من خلال عرضها بطريقة الحركة البطيئة SLOW MOTION مع مصاحبه مناسبة للمجرى الصوتي من تعليق وموسيقى ومؤثرات صوتية مميزة

5- الرسائل والمذكرات: تعد الرسائل والمذكرات التي كتبت في مدة زمنية ما من الادوات التي توظف في بناء الفيلم الوثائقي ومنه بوصفها تعد ذات أهمية كبيرة، وهذه الاهمية تتأتى من أهمية كتابها

ودورهم التاريخي المؤثر في الحدث المراد تناوله في بنية الفيلم وبالتالي بناء الثيمة الاساسية للفيلم عليه.

6- أستخدام برامجيات الحاسوب: وهو ايضا من التوظيفات التي لاقت معارضه نوعا ما من قبل بعض المخرجين الوثائقيين بوصفها تدخل التزييف والتحريف على الوثيقة المستخدمة أساسا في بنية الفيلم الوثائقي ولكن المدافعين عن أستخدامها يرون ان لها حاجة ماسة وخاصة في ظل عدم توافر البيانات والمعطيات المتعلقة بحادثة معينة وموضوع معين فضلا عن طريقة العرض التي غالبا ما تحاكي التطورات التقنية علاوة على اختزالها للكثير من الافكار والمعلومات وتكثف من كمية والتعليق ومساحته الذي يميل اليه احيانا صانعو الافلام الوثائقية في حال عدم توافر مادة صورية مناسبة .

ولبرامجيات الحاسوب انواع متعددة يتم توظيف بعضها في الفيلم ومنها أستخدام (الكرافيكس) كما في تايتل الافلام الوثائقية، وكذلك لعرض البيانات والخرائط والرسوم التجريدية والارقام والاحصائيات وكذلك يتم استخدام الرسوم المتحركة المصنعة بوساطة الحاسوب احيانا لتدعيم موقف او قضية خصوصا اذا ما كان الفيلم الوثائقي يحمل موضوعا ساخرا او يميل لتوظيف بعض الرسوم الكاريكاتيرية ضمن بنائه الداخلي. كذلك نلاحظ استثمار ميزة تقنيات البرامجيات الحاسوبية ذات الثلاثية الابعاد .

عناصر تناول الواقع في الفلم الوثائقي

وعموماً فان الافلام الوثائقية وعلى اختلاف انواعها وتعدد رؤى صانعيها فانها تتناول الواقع من خلال :-

السرد الفلمي:

يتميز الفيلم الوثائقي بخصوصية تعبيرية يتناول من خلالها الواقع وموضوعاته التي يريد تقديمها للمتلقي من خلال الصورة والصوت لانهما العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية ، إذ يمتلك الفعل الدرامي تأثير أكبر لأن لهذين العنصرين احقية في التمثل كرسالة فنية ذات دلاله معينة تصل إلى المتلقي، وهو بذلك يختلف عن السرد في الأجناس الأدبية الاخرى، فالسرد في السينما "أكثر شمولية من السرد لأنه ينهض على ما هو مسرود متلفظ به، وما لا ينطق به، وبما أن أول تعريف ارتبط بالفن السينمائي هو "سرد القصص عن طريق عرض صور متحركة"، وهو تعريف أطلق إلى حد ما على السينما الوثائقية تحديداً بوصف البداية الأولى للسينما جاءت من خلال الأفلام التسجيلية الأولى، استمر صانعو الأفلام الوثائقية بالاعتماد على النظام السردي السينمائي، حيث كان في البداية عبارة عن صورة فقط، وليلحق به الصوت بعد ذلك وليكونا معاً نظامين سينمائيين مختلفين، لكنهما يتوحدان في النظام السردي السينمائي .

والفيلم الروائي عند تناوله للواقع يعرض هذا الواقع في شكلين سرديين هما السرد الموضوعي والسرد الذاتي وتكون آلة التصوير هي الأداة الرئيسة في هذين الشكلين فتقوم بسرد الاحداث والوقائع المادية في السرد الموضوعي، حيث تطلعنا على كل الشخصيات وعلى كل ما

تفعله، فهي تخترق أفكارهم وتكون في ذلك على مسافة واحدة من كل الشخصيات والأفعال لانها تقوم بعرض ما يقع إمام عدستها بحيادية دون أن تتخذ وجهة نظر شخصية ما، إلا أنها أي آلة التصوير في السرد الذاتي لا تكون كذلك بل تكون عين إحدى الشخصيات الاخرى التي تقوم بنقل الإحداث وما تقوم به وما تفعله الشخصيات وبذلك تلعب الكاميرا هنا دور الراوي وهو يمارس أفعاله سواء بشكل ظاهر او مختف اذ يمكن أحيانا أن نسمع صوته من خارج الكادر، عند ذلك يأخذ المتلقي وجهة نظر الراوي ليقوم بتأويل الأفعال ومدلولات الشخصيات الدرامية على أساس ما تعرضه (آلة التصوير). إن اختلاف السرد الذاتي في الفيلم السينمائي يرتبط بالدرجة الأساس بمستويات أو موقع الراوي من الإحداث المعروضة. وعادة ما يكون السرد الذاتي والموضوعي في الفيلم الروائي خاضع لسيناريو معد مسبقاً، ولكن الفيلم الوثائقي لا يشترط ذلك وان كان يشتغل ضمن دائرة الشكلين السرديين الموضوعي والذاتي من خلال توظيفها لإبراز الواقع ضمن أطار درامي يمكن من خلاله استقطاب المشاهد وحثه على متابعي الفيلم ومشاهدة الواقع وما فيه من احداث وفقا لهذين الشكلين السرديين اللذين يضمان الاحداث في سياق سردي مقنع على وفق شرطي المنطقية والبساطة. و لابد ان تكون هناك خصوصية ضرورية وملحة لمفهوم السرد في بنية الفيلم الوثائقي لاسيما وإن عملية الترتيب الزمكاني مع بنية الاحداث ترتبط بإشتراطات الحقيقة والواقع أي فلسفة الفيلم الوثائقي .

ومن هنا نلاحظ إن الأنساق السردية العاملة في الفيلم الوثائقي لا تمتلك التنوع الكبير الموجود في الأنساق السردية داخل الفيلم الروائي، وإنما ينهض الفيلم الوثائقي على نسق سردي أوحد يتمثل بالنسق التتابعي أو الخطي، أي عملية جريان الاحداث بشكل مشابه لجريانها

في الواقع من دون أن يخالف التجربة الحياتية للمشاهد، فلا أرتدادات زمنية ولا قفزات مستقبلية بل تتبع خطي للاحداث من بدايتها حتى نهايتها بسيادة (الآن). ولكن إعتماد الفيلم الوثائقي على النسق التتابعي لايمثل وهناً أو محدودية في بدايته التعبيرية بل بشكل عامل قوة للفيلم ككل. لأن هدف الفيلم الوثائقي هو اقتناص الحقيقة داخل الواقع وهذا يعني عملية تتبع مباشر لها، فضلا عن كون زمن اللقطات والمشاهد في الفيلم الوثائقي تكاد تكون مماثلة لزمنها في الواقع وهذا الأمر لايمكن حصوله إلا نادرا في الأفلام الروائية .

واخيرا إن سردية الفيلم الوثائقي تعتمد النقل المباشر ومتابعة الفعل في فضاء المكان وهذا ما يجعله حريصا على إعتماد الحاضر في نقل الاحداث من دون الغور في إرتدادات ذاتية قد تمثل وجهة نظر صانع العمل أكثر من الشخصيات المشاركة في الفيلم .

التصوير

تعد آلة التصوير من أكثر عناصر اللغة السينمائية تعبيرية، فهي وسيلة السرد الاولى في الفيلم وتتخذ عدة وجهات نظر داخل الفيلم السينمائي مثل:-

وجهة نظر موضوعية – حيث تكون الكاميرا مراقباً ومتفرجاً على الحدث المعروض.

وجهة النظر الذاتية: حيث تكون الكاميرا بمثابة مشارك في الحدث.

وجهة النظر الذاتية غير المباشرة: حيث أن الكاميرا تقربنا من الحدث بشكل أكبر حتى تشعر باندماجنا فيه وجهة نظر المخرج التفسيرية: حيث أن المخرج يختار ليس ما نراه فحسب بل أيضاً وكيف نراه.

ويمكن القول أن اللقطة المصورة تستطيع أن توفر مصداقية تجسيد الواقع من خلال دخولها في علاقة تبادلية مع المتفرج . وهذا ما يعتمد عليه صانع الفيلم الوثائقي أكثر من غيره من مخرجي الأفلام إذ تشكل هذه العلاقة الهدف الأسمى في نقل الواقع وتوظيفه درامياً ليصل بذلك كامل التأثير في وعي المشاهد محققاً بذلك الغاية التي صنع الفيلم من اجلها كذلك فأن حجوم اللقطات الأساسية والتي هي :-

"اللقطة البعيدة جداً، واللقطة البعيدة، واللقطة الكاملة، واللقطة المتوسطة واللقطة الكبيرة، واللقطة الكبيرة جداً واللقطة ذات البعد البؤري المتغير .

لها اهميتها الكبيرة لان الوظيفة التعبيرية لكل حجم من حجوم اللقطات له خصوصية نقل إشارة ما يتم تسلمها من تجاور هذا الحجم مع الإحجام التي تأتي بعده . ومن ثم فأن توظيف حجوم اللقطات يجب ان يكون نابعاً من ضرورة درامية، تعنى بنقل الواقع وتجسيده بالشكل الفني المؤثر في المتلقي، فلكل لقطة تأثيرها الدرامي لها هدفها المرسوم بدقة من قبل صانع الفيلم، فالتركيز بلقطة كبيرة على وجه شخص ما مظهرة تجاعيد وجه لها قصديتها الواضحة في اثر السنين وفعلها على وجه هذا الشخص، ونلاحظ تكرار استخدام ذلك في سلسلة (درب الحرير)، الذي انتجته الـBBC ومؤكدة على معاناة الكثير من سكان المدن والقرى الواقعة على طريق الحرير من قسوة الطبيعة ووعورتها وصعوبة الحياة التي يعيشون وفي ضوء ذلك فلكل لقطة اثرها وفعلها وتوظيفها الدرامي المقصود، وبسبب خصوصيته واختلافه عن الفلم الروائي فإن الفيلم الوثائقي يحاول جاهداً ان يوظف هذه اللقطات درامياً لفعل الواقع الذي تصوره كاميرا صانع العمل للتاثير في المتلقي

ضمن قيم جمالية يمنحها الواقع المصور من خلال حركات آلة التصوير كذلك مثل :

الحركة الاستعراضية (pan) والتي توضع الكاميرا فيها على حامل لها أو تكون محمولة على الكتف وتكون ثابتة في مكانها .

الحركة العمودية (Tilt) وتكون حركة الكاميرا فيها من الأعلى إلى الأسفل وبالعكس .

حركة تقدم أو تراجع آلة التصوير محمولة على عربة خاصة تسير على سكة وهي كثيرة الاستخدام خصوصاً إذا كان الحدث يقترب من آلة التصوير أو يبتعد عنها .

حركة آلة التصوير على الإله الرافعة (Crean shot) وتتحرك الآلة في ضوءها على مختلف المستويات وباستطاعتها اختزال كل الحركات المذكورة في أعلاه.

الحركة باستخدام العدسة (zoom) ولها الكثير من الإمكانات التعبيرية.

وقد استفاد صانعو الأفلام عموماً والوثائقية خصوصاً من هذه الإمكانيات ووظفوها في نقل الواقع وتجسيده المرتبط بنوعية الفعل الدرامي .

ان خصوصية التصوير في الفيلم الوثائقي تختلف قطعاً عن التصوير في الفيلم الروائي على الرغم من ان التصوير يتم في الوسيلة التقنية نفسها، الا ان الخصوصية تكمن في كون الفيلم الوثائقي ينهض على مسك الطبيعة وهي متلبسة بالفعل، وهذا يتطلب اقتناص الحقيقة بعيداً عن حجم اللقطة او زاوية التصوير او اللقطة الجيدة التكوين.

فالتصوير في الفيلم الوثائقي قد يتعرض لجملة من الاخطاء التي تكون كارثية لو حدثت في الفيلم الروائي مثل الاهتزاز، اللقطة السيئة التكوين، او الحركة غير المنضبطة لحركة البان او التلت، وهكذا فان قواعد التصوير التي تم تناولها لا تعد سمة ضرورية وجمالية عند تصوير الفيلم الوثائقي، لان الحقيقة وسط واقعها هي الهدف لا التصوير الجيد .

المونتاج:

يعد المونتاج عنصراً لا غنى عنه في أي فيلم وخصوصاً الوثائقي منه، لانه يربط الموضوعات والاحداث في نسق صوري موحد ويعطي دلالات اضافية سواء في نطاق المعنى او التأثير أو القيمة الفنية والتعبيرية للفيلم، ويوفر المونتاج دفعة درامية عالية عند استخدامه في الفيلم الوثائقي من حيث القدرة على تصعيد الإحداث والأفعال ووصفها في إطار عملية تصارع وتنازع وتقابل صوري وفني بحيث يخلق نوعاً من التشويق والإثارة وخلق نوع من حب الفضول والاستطلاع لدى المتلقي تدفعه إلى متابعة عرض الفيلم والاستغراق معه بحيث يتعرف ويستنطق الإشارات والعلامات الواردة في الفيلم ويحللها معنى ومغزى فصلاً عن عملية التأثير والتنوير والإقناع التي قد تحصل لديه.

كذلك فإن المونتاج يسهم مساهمة فاعلة في خلق بنية الفيلم الوثائقي والروائي وتكوينهما على حد سواء وتعد اللقطة اصغر وحدة مونتاجية، حيث أن كل الإنتاج الفيلمي يبدأ باللقطة، ويؤلف مجموع اللقطات مشهداً، ليكون مجموع هذه المشاهد تتابعاً ومجموعة التتابعات هو السيناريو، لذلك فان اللقطة تعد اصغر وحدة بنائية، واللقطة نص إذا كانت مكتفية لحظة اكتمالها حالها حال حروف نص الإعمال الأدبية وجمله. " اذن اللقطة هي الحامل الأساسي للمعاني في لغة السينما "وكل

هذا يبين الصعوبة في اعتبار اللقطة وحدة بنائية للعرض السينمائي على الرغم من انه لا بديل عنها علمياً.

وكما قلنا فان مجموع اللقطات والمشاهد والتتابعات هي السيناريو فإن كل هذا يتم عبر بناء مونتاجي، هو فيزيائياً ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع أخرى. "ويقوم المونتاج إثناء هذه العملية بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين".

حيث أن المونتاج يربط لقطة بأخرى ومشهد بأخر عن طريق ارتباط الأفكار وعلى الرغم من البساطة التي قد تبدو عليها عملية المونتاج الفلمي لكنها الحجر الأساس في بنية الفيلم ويشير تيري رامزي احد النقاد الأوائل للفيلم السينمائي إلى المونتاج "على انه البناء اللغوي للسينما ولغة القواعد فيه". لذلك فإننا لا نستطيع ان ننجز فيلماً سينمائياً ذا بنية عميقة وواضحة ودلالة درامية مؤثرة من دون المونتاج، لأننا سنكون بذلك أمام فيلم وثائقي يشبه إلى حد كبير الأفلام البسيطة الأولى لاكتشاف السينما مثل الأفلام الإخوة لومير، لان المونتاج هو احد البنى العميقة للعرض الفيلمي، وهو بذلك يلعب دوراً خلاقاً في البناء الفلمي وتسلسل المشاهد وترتيبها بما يتلاءم ورؤية صانع الفيلم، وقد تطور المونتاج مع تطور الفن السينمائي منذ العام 1900 والعقود التالية ليكون احد مظاهر البنية العميقة للعرض الفلمي، حيث بدأ صانعو الأفلام بالتقطيع ضمن المشاهد فضلاً عن القطع ضمن مشهد وأخر، وكان جريفت وايزنشتاين رائدين في هذا المجال، ويعد المونتاج نهجاً جديداً اكتشف من قبل الفن السابع ليكون الركيزة البنائية للعرض الفلمي في شكله النهائي الذي يصل للمتلقي . لكن قوانين المونتاج التي طرحها أغلب منظري السينما الروائية، مارسيل مارتن، كارل رايس، لوي دي جانيتي، لا تعد الفاصل الحقيقي في تحديد زمن اللقطة أو

القطع على أساس ذروة المضمون بل إن المونتاج في الفيلم الوثائقي يخضع لصيرورته النابعة من عملية تتبع الحقيقة والفعل الواقعي الذي تقوم به الشخصيات في واقع غير مسيطر عليه، وهذا يدفع الى مد اللقطة زمنيا للحصول على الفعل وهذا الزمان لا يشابه حتما زمن اللقطة أو عملية القطع وربطها لقطة اخرى في الفيلم الروائي .

المكان :

المكان في الفيلم الوثائقي يختلف الى حد كبير عن المكان في الفيلم الروائي الذي عادة ما "يخضع المكان فيه لعملية انتقاء لغرض كشفه أي (المكان) الأكثر أهمية دون غيره "، لغرض إعطاء أو حجب المعلومات، لان المكان في الفيلم الوثائقي عادة ما يكون حقيقياً وهو المكان نفسه الذي جرت فيه الإحداث أو الذي تجري فيه إحداث ما، وتسجل في لحظة وقوع الحدث نفسها. وحتى في إعادة تمثيل الحدث الذي يلجأ مخرجو الأفلام الوثائقية إليه فأنهم يحاولون جاهدين الاشتغال في المكان نفسه الذي جرت فيه الإحداث الحقيقية والواقعية، وربما يتم التعامل مع المكان بشيء من التعديل والحذف والإضافة ليتلائم مع شكل المكان وقت وقوع الحدث فيه، خصوصاً التي تتحدث عن شخصيات عاشت في المكان نفسه ويتم تناولها من خلال إعادة تمثيل الحدث واستخدام الوثيقة. تجسيد الأمكنة في شكلين، أولها الظاهر الذي يتكون غالباً من الإشكال الهندسية وتدركه الحواس، وهذا ما يسمى مكاناً مادياً او ملموساً، اما الثاني فهو المكان المستحيل الذي يتكون من خلال العلاقات المترابطة بين الإفراد وانتمائها الى ذلك المكان. فتظهر خيوط هذا المكان عن طريق الإدراك الحسي له . والمكان كمفهوم ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك ويميزه بحده ويفصل عن باقي الأشياء، ويعد المكان في

الفيلم الوثائقي وثيقة تعبر عن صدق الحادثة او الموضوع وغالباً ما يتم ، لك من خلال اعادة تصوير الأحداث وبنائها في أماكنها مثلما نشاهد في فيلم (معركة الاهوار) لصاحب حداد الذي استخدم المكان الحقيقي في اعادة بناء الأحداث وتمثيلها في منطقة الاهوار العراقية وما تشكله تلك المنطقة من أثر في ذاكرة المتلقي العراقي "المكان مفهوم واضح هو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه".

لذلك فإن المكان شأنه شأن اي نتاج انساني هو الأخر يحمل جزءاً من اخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه، ومن هنا تأتي أهمية وأثره في الأفلام الوثائقية التي تحاول جاهدة أن تنقل الواقع كما هو بأقل تدخل فيه . واخلاقية وطباع ووعي وافكار شاغلي هذا المكان هو جزء مهم من هذا الواقع ولا يمكن فصله عن الواقع أو الحادث أو الموضوع المراد التطرق إليه فقد يعبر المكان عن حالة الشخصية ووضعها الاجتماعي والنفسي ومن ثم فانه يعبر عن مجتمع كامل فمجرد النظر ومن خلال لقطة عامة إلى مكان كالاهوار مثلاً تحوي على بيوت من القصب وبعض المشاحيف المنتشرة على سطح الماء الذي يطفو عليه كل شيء ،البهوت، الناس، الحيوانات، المشاحيف نستطيع أن نتعرف على الوضع الاجتماعي لهؤلاء الناس ونوع الحياة التي يحيون . وهو ما ينطبق على ساكني الصحراء، او شعب الاسكيمو وكل هذه الأمكنة تناولتها السينما الوثائقية في العديد من أفلامها . إن طبيعة المكان في الفيلم الوثائقي تختلف بشكل كامل عن المكان في الفيلم الروائي بسبب إن المكان في الفيلم الوثائقي واقع غير مسيطر عليه ،وجملة غير مسيطر عليه تعني فيما تعنيه حصول افعال وأحداث لم تكن في الحسبان وغير مخطط لها وخارجة عن سيطرة صانع العمل وهذا ما يتطلب فيه التعامل بذكاء مع متغيرات المكان قدر الإمكان وحصر ملامحه بحدود الحدث المصور، وهو ما يعد

إختلافاً بين المكان الروائي الذي يكون واقعا مسيطرا عليه خاضعا لإرادة صانع العمل يتحكم به كيفما يشاء .

الزمان :

تعمل عناصر اللغة السينمائية بشكل فردي او مجتمعه للتعبير عن الـزمن، لانـه يتضح من خلال سرد الأحداث، والـزمن الفعلي خاضع للتنوع (ماضي، حاضر، مستقبل) ويعبر عنه بعدة طرق فأحياناً يذكر مكتوباً على الشاشة مثل (لندن ربيع عام 1980) واحيانا او ما يسمى الـزمن المقلوب (العودة إلى الوراء) ويمكن التلميح أو الإشارة إليه من خلال دلالات متعددة كطراز البناء، الأزياء التي ترتديها الناس علامات الدلالة في الطرق، ويتم توظيف الزمن في الفيلم الوثائقي لاضافة ابعاد دراميـة فضـلاً عـن اهميتـه التقليديـة التابعـة مـن ضـرورته الفنيـة والفيزيائية لانه عنصر لا غنى عنه "يلعب الزمن في السينما قبل هذا الدور الكبير، لا كإطار للقياس فحسب، بل على الأخص كعامل درامي" .

ويعتمد التوظيف الدرامي لعنصر الزمن في الفيلم على اختيار الأزمنة ذات الأحداث المهمة والحافلة بالتفاصيل والجزئيات التي قد تثير المتلقي وتدفعه إلى الاهتمام بالفيلم وبموضوعه بما فيه صراحة من معلومات وكذلك ما يثيره من إشكاليات او تساؤلات، وتهمل الأزمنة أو الفترات التي ليس لها اثر في تحريك وتفعيل الفعل الدرامي كونها خالية من الإحداث المهمة، لذلك يلجأ صانعو الأفلام الوثائقية إلى توظيف الزمان ذي الأحداث المهمة والفاعلة والتي أحدثت أو تحدث تأثيراً كبيراً . أن البناء الزمني في الفيلم الوثائقي يمتلك خصوصيته النابعة من طبيعة الفيلم فلا عملية تكثيف للأزمنة الضعيفة ولا إحتساب دقيق للبنية الزمنية داخل إطار المشهد واللقطة والسبب في ذلك إن الفعل في الفيلم

الوثائقي خاضع لسلطة الشخصية (الممثل غير المحترف) وهو يعيد تمثيل حياته أو جزء منها ومن ثم فأن متطلبات البناء الزمني للقطة والمشهد خاضعة لهذه الكينونة الخاصة بالحقيقية والواقع في الفيلم الوثائقي .

الصوت:

يعمل الصوت على تنمية إحساسنا بالواقع وإضفاء عامل الأصالة على الصورة المعروضة، إذ تتضاعف معه القدرة على الإقناع ويشعر المتفرج معه بالواقعية والطبيعة بتكامل العوامل الحسية للعالم الواقعي الحقيقي. ان استخدام الصوت وما يتضمنه من حوار أو تعليق أو لقاءات يحرر الصورة إلى حد ما من دورها التفسيري لتؤدي دورها الأهم وهو دورها التعبيري .

والعناصر الصوتية ذات الاستخدام الدرامي المعبر في الأفلام الوثائقية .

ا-المؤثرات الصوتية: حيث أن هذا العنصر غالباً ما يوظف لإعطاء الجو العام للأحداث مما يضفي مصداقية وجود الأفعال في المكان وتسهم هذه المؤثرات في خلق الصور الذهنية لدى المتلقي . لأن الوظيفة الأولى للمؤثرات الصوتية هي خلق "الجو العام إلا أنها يمكن أن تكون بصورة مدهشة مصادر وثيقة للمضي في الفيلم" . وتسهم المؤثرات الصوتية من خلال رفقتها المستديمة للأفعال والإحداث في الحياة أن تجلب أماكن كاملة إلى ذهن المتلقي على الرغم من عدم وجودها داخل الصورة السينمائية، ويشير جريرسون إلى أهمية المؤثرات الصوتية "أهم ما في الموضوع أن مؤثرات الصوت لابد أن تساعد على أكمال الصوت" . بحيث يعمل كل منها على إنضاج الآخر، ان استخدام المؤثرات الصوتية

تضفي على الفيلم الوثائقي إحساسا يؤكد واقعية الصورة، باعتبار السينما الوثائقية هي معالجة خلاقة للواقع، لذلك يلجأ المخرج الوثائقيون إليها لتأكيد وإبراز ذلك الواقع . ولكن "غالباً لا تحتوي الأفلا الوثائقية على تسلسل مرئي متصل مما يتعذر استخدام المؤثرات الصوت المرافقة، لذا فإن قيمة المؤثرات الصوتية لا تكمن بمرافقة الصورة فقط وإنما يحصل التأثير المراد أيصاله من خلال مونتاج اللقطات وتوظيف عناصر الصوت الأخرى لأضافه أبعاد جديدة للمضمون" .

ب-الحوار واللقاءات: تتبع أهمية الحوار في الأفلام السينمائ بشكل عام والوثائقية منها بشكل خاص في انه يعمل على استحض دلالات فكرية تتفاعل مع دلالات الصورة، ولذلك فهو يعمل على تهي المشاهد ذهنياً لتلقي ما يريد صانع الفيلم ان يطرحه من خلال فيلم وعادة ما يتم الحوار في الفيلم الوثائقي بين الشخصيات الحقيقي نفسها او أن تتحدث إحدى الشخصيات الرئيسة في الفيلم وه شخصيات حقيقية نابعة من الواقع الذي يتناوله الفيلم . ويفتر بالحوار أن يتمتع ببعض الشروط التي تعمل على أنجاحه، لذلك يجب أ يتسم "بالموضوعية والإيجاز والإفصاح، لأنه بذلك يعمل على إثا الانتباه باستمرار من خلال الشد الذي يعمل لدى المشاهدة، كذلك فه يسهم في تعميق البنى عبر الدلالات الصوتية المتداخلة مع الصو السينمائية، والتعامل الجيد مع الصوت" بكل درجاته وألوانه وتناسق وحرارته . و يكسب ما يعرضه الفيلم دلالات ومعاني مضافة قد يتجاو حدود الصورة المرئية .

وللحوار عدة أشكال في الفيلم السينمائي، فأحياناً يأخذ شك الحوار المباشر بين الشخصيات، فيتولى بذلك نقل معلومات مهم وأحداث معينة عن الشخصيات نفسها التي يدور الحوار بينها موضح

بذلك الكثير من أسرار الواقع الذي يتناوله الفيلم الوثائقي أضافه إلى انه يهيئ إلى اللاحق من الصور التي سيطرحها أو يعرضها الفيلم ضمن سياق السرد الصوري لذلك الواقع .

وأحياناً يأتي الحوار بشكل مونولوج داخلي، وهذا يعني الإشارة إلى وجود الشخصية داخل الصورة السينمائية ولكن لا وجود لأي اثر يدل عليها. وهذا الشكل من الحوار تستخدمه الأفلام الروائية أكثر بكثير من الأفلام الوثائقية والذي يكاد ينعدم فيها كونها تتعامل مع الواقع بهدف توثيقه أو اعادة استخدام ذلك الواقع لغرض أو هدف ما يتبناه صانع الفيلم والجهة المنتجة له. الشكل الأخير من هذه الإشكال هو الصوت القادم من خارج الكادر (الراوي) وهو شخصية تكون غائبة عن الصورة المرئية، هدفها نقل أو تعريف بحدث أو شخصية ما إلى المتلقي، وعادة يتم هذا الشكل عبر انتقال البطل إلى دور الراوي لينقل حياته الداخلية، وكذلك مشاعره غير المرئية، وفي الفيلم الوثائقي يتم التعامل مع هذا الشكل من أشكال الحوار بشكل مختلف، وغالباً ما يكون (التعليق) هو الذي يقدم بهذا الدور للتعريف بالأشخاص والأماكن وكذلك التطرق إلى جانب كبير ومهم من الواقع .

إذن للحوار دور مؤثر وفاعل في بناء الحدث الدرامي للأفلام السينمائية سواء الروائية أو الوثائقية وتتبع أهمية الحوار من أمكانية توظيفه للتعبير عن الحالات الذهنية التي تمر بها الشخصيات في الفيلم فمثلا في الحوارات العديدة التي اجراها صانعو المسلسل الوثائقي درب الحرير نجد ان هذه الحوارات كشفت الكثير من العادات والسلوك التي ربما لا تستطيع الصورة ان تظهرها خصوصاً تلك الحوارات المتعلقة عن تاريخ المناطق التي يمر بها درب الحرير، لذلك فان الحوار يسهم اسهاما فاعلاً في دفع الأحداث إلى الأمام من خلال نقل المعلومة المتعلقة بالمكان

أو الزمان أو الشخصيات كذلك تكثيف زمن الأحداث من خلال الانتقال الذي غالباً ما يتم بوساطة الحوارات، وهو أي الحوار يتشكل في ضوء وجهة النظر التي يتبناها صانع العمل، ومن ثم يأتي هذا الحوار داعماً ومساهماً في الكشف عن المدلولات المختلفة المراد إيصالها للمتلقي. وفضلاً عن الحوار يتميز الفيلم الوثائقي باعتماده اللقاءات مع الشخصيات الحقيقية التي عاشت الحدث وتكتسب هذه اللقاءات اهمية كبيرة كونها تكشف لنا عن حقائق كبيرة في حياة شخوصها وبما يعني الصورة السينمائية، كذلك فهي ذات قيمة وثائقية مهمة في تدعيم موضوعة الفيلم وتشكل اضافه مهمة إلى قيمته الدرامية إضافة إلى أن هذه اللقاءات هي وبحد ذاتها وثيقة مهمة تدعم وتثبت وثائقيته ومصداقية الأحداث التي يتناولها الفيلم الوثائقي كجزء من الواقع المراد تسليط الضوء عليه . وغالباً ما يتم القطع في هذه اللقاءات والانتقال إلى السرد الصوري 'هناك تقليد له حكمة وهو عدم أطالة ظهور المتحدث على الشاشة بل تستبدل صورته بصور توضح ما يشير إليه في حديثه'، حتى يتم الربط بين الوثيقتين – اللقاء مع شخوص حقيقيين – وبين الصورة الوثيقة لتأكيد المصداقية التي يحرص صانع الفيلم الوثائقي على إيصالها إلى المشاهد، إذن فاللقاءات هي دعم لهذه المصداقية، وما زال التأكيد عليها مهمة بارزة لمعظم الأفلام الوثائقية، بل واصبحت تقليداً ولازمة لابد منها لاسيما في تلك الأفلام الوثائقية التي تعتمد – أعادة تمثيل الحدث – في تناولها لواقعة أو أحداث جرت في السابق من السنين، ويرى صانع الفيلم أهمية التطرق لتلك الأحداث الواقعية، وان هذا التطرق أو التناول يجب أن يكون مدعوماً بالوثائق الصورية أو الصوتية واللقاءات مع الشخصيات التي عايشت الحدث هو جزء من هذه الوثائق .

ج: الموسيقى: الموسيقى أحد عناصر المجرى الصوتي المهمة في الفيلم السينمائي سواء الروائي أو الوثائقي ولا يكاد أي منها يخلو من استخدام الموسيقى لان لها القدرة الفائقة على تغليف الصورة السينمائية بهالة شفافة تمنحها سمة اللغة العالمية في زمان او مكان، ومن خلالها تغدو الصورة السينمائية اكثر قوة ووقعاً لدى المتلقي لان "العلاقة بين الموسيقى والسينما مباشرة ووثيقة، كذلك فإن الموسيقى لها القدرة على خلق الجو العام وتستخدم الموسيقى كنوع من المعادل الحر في احياناً للصورة . وهذا يعني ان الموسيقى يمكن لها ان تكون احد المصادر المهمة للمعنى" وتتشكل الموسيقى في السينما على أساس شكلين هما "موسيقى تصور الجو وموسيقى تشرح المعنى، كانت المهمة الرئيسة للموسيقى في بداية أنتاج الأفلام الصامتة هي محاولة تفسير القصة والتعبير الموسيقي عن الحالة النفسية لأحداث المشهد واستمر استخدام الموسيقى في الأفلام الناطقة وكان المبرر الجوهري لاستخدامها هو دعم إيقاع الفيلم بمصاحبة باقي عناصر الصوت المصاحبة للفيلم، "إن الموسيقى وسط تعبيري شديد التجريد يميل إلى الشكلية البحتة فمن الصعب مثلاً الحديث عن مضمون عبارة موسيقية، ولما للموسيقى من تاثير في العاطفة والمشاعر بوصفها وسيطاً تعبيرياً يمثل اللغة المثالية التي تحاكي العواطف الإنسانية بشكل لا يستطيع أي عنصر صوتي أخر أن يؤدي هذا الدور، فانه يبرز كعامل تفسير وأغناء للصورة في الفيلم الوثائقي، مع الاحتفاظ بوصف الموسيقى عنصراً يدخل في بنية الفيلم الوثائقي كشكل من اشكال الاشتغال الدرامي، الا انه عنصر غير واقعي وغير حقيقي بالنسبة لقواعد السينما الوثائقية. ويمكن للموسيقى ان تضيف بعداً أخر للفيلم الوثائقي من خلال التوحيد بين لقطات متباينة لا ترتبط بوحدة الزمان والمكان .

حيث يتركز دورها في المهام الاتية:

1-يمكن للموسيقى أن تضيف بعداً اخر في الفيلم الوثائقي من خلال التوحيد بين لقطات متباينة لا ترتبط بوحدة موضوع . كأن تكون هناك موسيقى تصويرية موجودة طيلة مدة الفيلم . كما في فيلم مانديلا " الذي يتحدث عن الرئيس مانديلا ورحلة حياته وربط محطات هذه الرحلة من خلال الموسيقى.

2-تستخدم بشكل متعاكس مع مضمون الصورة، لغرض تعميق معنى المشهد كما في إعمال بودوفكين وايزنشتاين .

3- تظهر الموسيقى على شكل لازمة أو شارحة تحدد من خلال طبيعة الموضوع وأسلوب المعالجة . كما في افلام عالم الحيوان حيث تكون هناك لازمة موسيقية دائماً ما ترافق الصراع من اجل البقاء بين الحيوانات ومهاجمة القوي للضعيف فيها .

4- تعمل على قتل الازمنة الضعيفة من خلال الانتقالات بين المشاهد وتحديد زمان ومكان وجو الفيلم.

5- تمنح الصورة شكلاً فكرياً جديداً مضافاً الى مرئية الصورة من خلال العمل بشكل متداخل او منفرد مع الصورة تعمل على استحضار يتم أوسع من محدودية الصورة تمنحها سمة اللغة العالمية تعمل على تعميق الحركة في المشهد، وتعبر عن العواطف الداخلية والمزاج النفسي للشخصيات من خلال المهام المذكورة يتضح لنا الأهمية الكبيرة للموسيقى في الأفلام السينمائية والأفلام الوثائقية تحديداً. حيث غالباً ما تستخدم موسيقى تصورية نابعة او مرئية من بنية الواقع المراد طرحه ضمن رؤية درامية: فالناي مثلاً له علاقة وثيقة بالصحراء

وكذلك صوت الربابة، وموسيقى البوب تفصح عن بيئتها، كذلك موسيقى الفلامنكو ولعل الموسيقى التصويرية لفيلم (اخر الرجال الموهاكينز) خير دليل على عمق الأثر الذي تتركه مثل هكذا موسيقى في ذهن المتلقي نفسه، كما تؤشر وبوضوح على البيئة التي تجري منها الأحداث .

د- الصمت: يتميز الصمت او استخدام الصمت في الافلام الوثائقية كعنصر بلاغة ذي مدلولات فكرية ونفسية يمكن ان يصبح حيوياً ومتنوعاً الى درجة فائقة، ويمكن لنظرة صامتة، ان تحكي مجلدات، وللصمت اشكال متعددة ويوظف من خلالها في الافلام الوثائقية خاصة والروائية عامة مثل الصمت المطلق، صمت الشخصيات داخل الصورة (الكادر) الا ان الصوت يأتي من خارج حدودها، الحوار الصامت او غير المسموع، حيث يجري حديث بين الشخصيات من دون أن يسمعها المتلقي ويعمل الصمت على تزويد الصورة المرئية بكمية هائلة من الإشارات غير المسموعة والمخالفة لما هو معروف حياتياً وواقعياً، كذلك فهو يعمل على توجيه الانتباه . الأمر الذي يكون الزمن معه قد يبدو متلاشياً لان استخدامه يشبه التوقف في الزمن الجاري لإشارته إلى نفسه وسط الحركة، وغالباً ما يشكل الصمت نهاية لأحداث درامية يتناولها الفيلم الوثائقي من واقع حقيقي وأؤريد من استخدامه ان يوظف درامياً لخلق التأثير النفسي المطلوب على المتلقي اذ أن "معنى الصمت في صمته أصفى من معنى القائل في قوله" .

إن توظيف الصمت داخل فضاء الفيلم الوثائقي يعد وسيلة للتعبير عن معنى النهايات المأساوية والعذابات الحادة التي يعاني منها الإنسان في الكثير من بقاع العالم إذ يعيش أكثر من ثلثي سكان الكرة الأرضية

واقعاً مؤلماً وقاسياً وهذا الواقع غالباً ما يكون المادة الثرة للأفلام الوثائقية التي تنتج في مختلف دول العالم .

الشخصيات:

يتميز الفيلم الوثائقي بأن شخصياته هم الشخصيات الاعتيادية والطبيعية التي عاصرت الحدث وبذلك يكون الممثل في الفيلم هو ممثل غير محترف وهو لا ينقل أي مشاعر أو احاسيس خارجه عن الشخصيا وإنما هو يجسد الأفعال والأحاسيس الطبيعية له . وهو يعكس المضامين التي تحتوي على طبيعة عملها وبيئتها وخلق التعاطف مع والشخصية في الفيلم الوثائقي تستمد قوتها في العمل داخل الفيلم م الفعل لان الفعل الحاصل يرتبط بالشخصية . يقول سيتورات كرفش أن اهم طريقة لتقديم الشخصية هي من خلال الفعل، وما يهمنا ه هو الشخص الذي يمثل هذه الشخصية والذي يسمى الممثل ... المم في الفيلم الوثائقي لا يتفحص الشخصية المكتوبة وتمثيلها واظه أبعادها، وان يكون وسيلة للتعبير يمكن عن طريقها الوصول إلى أع واعقد التفاعلات النفسية التي تحدث داخل النفس البشرية، ك يحدث في التمثيل في الأفلام الروائية، ويؤشر (بودفكين) إلى طر التعامل مع الممثل في الفيلم الوثائقي بالنقاط التالية :-

1-ان من شروط نقل الحياة وضعها في المكان الحقيقي (ال نفسه) الذي يساعد على تصعيد الحالة النفسية للشخصية وتج تجسد الحالة بشكل اكثر .

2-على المخرج ان يحرص في ملاحظاته لتلك الشخصيا تكون منطقية وبسيطة من الواقع المعاش للشخصية وفي هذه ال ستكون كل الشروط الحقيقية للتصوير قد حدثت حقيقية .

البطل في الفيلم الوثائقي

يرتبط البطل في الافلام الروائية بوصفه يقود حركة الدراما في الفيلم وتحرص هذه الافلام على ابقائه طيلة زمن الفيلم . وغالباً ما يكون هذا البطل ممثلاً محترفاً وله دراية وخبرة كبيرة في التمثيل لذلك فهو يختلف تماماً عن البطل في الفيلم الوثائقي الذي عادة ما يكون غير محترف وهو شخصية تعيد بناء (تمثيل) حياته امام عدسة الكاميرا والبطولة هنا هي جوهر القصة ومحورها والبطل في الفيلم الوثائقي ليس بالضرورة ان يكون شخصية بل من الممكن ان يكون المكان والدافع بكامل شخوصه هو البطل والبطولة هنا تكمن في الشيء الذي سيشغل حيزاً اكبر من اهتمام صانع العمل والذي يشكل محوراً رئيساً في الموضوع .

ويتم اختيار البطل بعد تحديد مجتمع البحث من قبل صانع العمل حيث يكون بعد ذلك الاختيار نتيجة تجربة عالية جداً وعلمية، إذ يوفر مجتمع البحث دقة في تفاصيل الوعي واشتراطات البنية والعوامل الاجتماعية المؤثرة في موضوعة لتجسيد البطل الحامل لمعاني الوسط وهناك تداخل بين علمي الاجتماع والنفس من الاتجاه الاجتماعي للافلام الوثائقية لذلك تصبح هناك ضرورة للتسلح المعرفي لهذين العلمين: فالتوظيف المعرفي يساعد كثيراً ويسهم في صناعة الفيلم الوثائقي ما عدا خصوصية واحدة مهمة يقول عنها (كارياج) كل انسان يصلح ان يكون بطلاً في حالة ان يكون هو نفسه . اي ان يكون غير مصطنع لسلوكه وبعيداً عن التاثيرات الجانبية التي قد تضعف من موقفه، والتعبير عن الدواخل الانسانية يختلف من مجتمع الى اخر فالمجتمعات المضطهدة تجد ان من الصعوبة بمكان ان تغير من دواخلها

فإذا عرفت البطل من أي مجتمع ستعرف بالنتيجة نمط تفكيره بتلك الوسيلة للوصول والكشف عن جوانب المشكلة المراد بحثها .

يحدد كارياج ثلاثة عناصر لاختيار البطل في الفيلم الوثائقي وهي:

وضوح الحالة:- بعد اختيار النموذج عليك كصانع للعمل ان تفهم القضية وتتمكن من إفهامها للبطل من حيث أين سيبدأ ويتحدد بما يريده صانع العمل .

العلاقة الحميمة:- كلما كانت علاقتك مع الآخر أكثر حميميه كان هناك انفتاح على الموضوع وتبادل للثقة ينتج عنه البوح بخفايا الموضوع.

الصبر:- ويعني أن يمتلك صانع العمل الصبر في الاستماع والتوغل في عينة البحث والتعاطي مع البطل بما يقودك إلى ان تكون في المستوى نفسه مما يجعلك أكثر قدرة على المحافظة على المحور الرئيس حتى وان خرج البطل عن ذلك المحور وتشعب في مواضيع جانبية.

إن أداء الممثل في الأفلام الوثائقية تعتمد على ظواهر موجودة في الواقع أو على ظواهر أو أحداث حصلت وأعيد بناؤها طبقاً للأصل. فالممثل في الفيلم الوثائقي يعايش أحاسيس مألوفة عليه، وهو عامة ما يمثل الوسط الذي يعيش فيه، لهذا فإن طبيعة هذا التمثيل تعتمد على التصرفات والأوضاع الواقعية .

وقد استعان "أيزنشتاين في تمثيل جميع أشرطته الصامتة بشخصيات من غير الممثلين كما استعان (بودفكين) كذلك بأشخاص عاديين من غير الممثلين المحترفين لتحتل معظم الأدوار الثانوية في أشرطته، ومن هنا تأتي أهمية اختيار الممثل وكذلك الشخصيات كافة التي تسهم او

هي جزء حقيقي من الواقع الذي يتعرض له صانع الفيلم لغرض الكشف ومعالجة ودراسة هذا الواقع من خلال عرضه كشريط سينمائي .

وعلى الرغم من انه ومنذ زمن طويل تدور نقاشات حول مدى امكانية الاستفادة من عنصر التمثيل في الفيلم الوثائقي، وحتى أيامنا هذه فانه لا يوجد جواب واحد يتفق عليه الجميع حول إمكانية الاستفادة من عنصر التمثيل في الفيلم الوثائقي، حيث أن الإجابة تحيلنا إلى السؤال عن ماهية السينما الوثائقية ؟ وتصطدم الإجابة عن هذا السؤال بوجود اتجاهين رئيسين لفهم السينما الوثائقية حيث يرى الاتجاه الأول أن السينما الوثائقية مرآة تعكس الواقع كما هو ومن دون تدخل من المخرج او المؤلف "لقد جرى تأكيد هذا المفهوم عبر تحليل نماذج من السينما الوثائقية من العقد الثاني من القرن العشرين"، خاصة أفلام المخرج روبرت فلاهيرتي استناداً إلى طريقته في الإخراج التي قامت على أسلوب الملاحظة الطويلة ومعايشة الحدث وتصويره بحد أدنى من التدخل الخارجي" . وبغض النظر عن مدى صحة هذا التحليل من عدمه لأفلام روبرت فلاهرتي وأبرزها فيلمه (نانوك رجال الشمال) لم ينتبه الكثير من المؤرخين إلى الأساليب الروائية التي اعتمدها فلاهرتي في فيلمه هذا لإعادة تمثل الوقائع في بعض مشاهد الفيلم". ويرى الرافضون لهذا الرأي ان غياب شخصية المؤلف، أي غياب وجهة نظر المخرج يفقد الفيلم ميزته لأنه من غير الممكن النظر إلى الواقع مجرداً عن كل ما يحيط به، النظر الى الواقع من دون فهم العلاقات الموضوعية المتبادلة فيه من قبل المخرج، لان المخرج عندما يجد أمامه مواد واقعية معينة فانه يختار الموضوع والحقائق المتعلقة به اما الاتجاه الثاني فينظر للواقع لا كمجرد ظواهر موضوعية بل كبيئة أو وسط يعيش فيه الإنسان الذي يعد الهدف الذي تسعى السينما

الوثائقية إليه والحديث عنه، ليس عن الواقع الاجتماعي الذي يعيشه بل عن المشاعر والحياة والعواطف الإنسانية التي يحياها وهذا الاتجاه هو استمرار لتقاليد المخرج السوفيتي زيفا فيرتوف ومبدأه المسمى (الحقيقة السينمائية) حيث تؤدي الكاميرا وظيفة الباحث عن الحقيقة والواقع

ومنذ ظهور الإنسان في الكادر بدأ مفهوم الوثائقية يتوسع وكذلك أهدافها وبرزت أسئلة حول طريقة تقديم الشخصية في الفيلم . ثم برزت ظاهرة استخدام الممثل في الفيلم الوثائقي وهو الاستخدام الذي اتخذ مسارين الاول منها التعامل مع الشخصية الرئيسة التي يقدمها الفيلم كما يجري التفاعل مع ممثل أي توجيهه كي يتصرف على نحو معين وحتى الطلب إليه ان يعيد تمثل واقع ما من وقائع حياته كما لو أنها تحدث الان. والثاني هو إدخال شخص غير محترف بصفة ممثل ضمن بيئة ما أو حدث ما بهدف الحصول على نتائج يحددها المخرج مسبقاً: أعادة. بناء. تمثيل. الحدث: هناك الكثير من الإحداث التي تقع ولا وجود للكاميرا وقت وقوعها، وقد تشكل هذه الأحداث منعطفاً تاريخياً في حياة الإنسان، لذلك تعد عملية توثيقها ضرورة حتمية لإغراض ربما تعد مهمة خدمة للحاضر أو المستقبل ولذلك يتهم بعض المخرجين الوثائقيين بإعادة بناء الحدث ومن هؤلاء المخرج الهولندي (يوريس ايفانز)، وعلى "المخرج أن يكتشف مدى قدرته واستعداد شخصياته على اداء الدور بشكل طبيعي وحسب إمكانياتها والظروف المحيطة بها، وعلى المخرج أن يتهم جيداً مشاعر شخصياته وحركاتهم، وان يختارهم بحيث يمثلون تماماً بيئتهم واسلوب تفكيرهم"، وتعامل (جريرسون) في فيلمه (صائدو الأسماك) مع شخصيات الفيلم بأن جعل كل شخصية منها تؤدي عملها الحقيقي على ظهر الباخرة كل ضمن مجال عمله كسائق الباخرة، الصيادون، الطفل الذي كان يؤدي أعمال بسيطة .

وفي فيلمه المطرقة والأرض اعتمد المخرج (يوريس ايفانز) طفلاً ممثلاً عمره ثماني سنوات حيث تركه يؤدي عمله بعفويه تامة . ان الأفلام الوثائقية التي تعتمد أعادة تمثيل الحدث تمتلك مرونة أكثر في أعادة تركيب الواقع وتشكيله والتحكم بوحدتي الزمان والمكان. هنا يستطيع صانع العمل التحكم في عرض الأحداث وخلق التفسيرات وإمكانية التعبير عن وجهة النظر لصانع العمل تكون اكبر في تطويع المادة.

عندما يتناول الفيلم الوثائقي نماذج إنسانية كوسيلة للكشف عن الواقع، فإن المخرج يستعين بالممثلين الذين يملكون الأداة التعبيرية أي القدرة الكبيرة على التعبير وصولاً لجوهر الحقيقة، ويؤكد (ارنست لندرجون) ذلك حيث يقول" أن أفضل وسيلة لتحقيق ذلك هي انتقاء نماذج معينة من الناس ولابد لتنفيذ ذلك من الاستعانة أكثر فأكثر بممثلين مدربين على تصوير نحو الشخصيات الإنسانية، وما يصحب هذا النمو من عمق فكري وعاطفي"، أن الاستعانة بالممثل الذي يمتلك الأداة التعبيرية في إيصال فكرة المخرج أو تعميق مضمونها سواء كان الهدف من استخدامه أن يكون محركاً للفعل والحدث أو يقود الأشخاص نحو ناحية المضمون ويكون وسيلة للكشف وتفسير الواقع ويؤيد(يوريس ايفانز)، هذا بقوله: "إن كشف التطورات الذاتية والنفسية للإنسان يتعذر علينا أن نستغني عن الممثلين سواء لجأ المخرج الوثائقي إلى الممثل المحترف أو غير المحترف فنرى من الأهمية عدم الخروج عن الموضوعية والصدق".

إن أهم أسباب استخدام الممثل في الأفلام الوثائقية هو الوصول إلى أقصى حالة من الإقناع أو التأثير، أخيرا أن الاشتغال الدرامي في أعادة بناء الحدث يتمثل في الممثل غير المحترف، كذلك في الاعتماد على قصة أو واقعه أو حادثة حقيقية، وكذلك نقل الحياة وإعادة تمثيلها في مكانها الحقيقي، ويعتمد أعادة تمثيل الحدث على المونتاج في توسيع

معاني الأحداث. كذلك فإن اعادة تمثيل الحدث لا يلغي وثائقية الحدث المتناول . ويحرص صانعو الأفلام الوثائقية تناول الواقع من خلال استخدام عناصر اللغة السينمائية كافة للوصول إلى أظهار الحقيقة كاملة ونقلها للمتلقي في أقصى حالات الإقناع الممكنة .

اتجاهات الفيلم الوثائقي

استفاد السينمائيون من العديد من التجارب التي قام بها اتباع التيار الطليعي في أوربا في القرن الماضي. في مجال الفنون من اجل استحداث أشكال جديدة ونظريات في الفن وفي علم الجمال. حيث قام بعض السينمائيين الشباب في عدد من المدن الأوربية مثل باريس وبرلين بتجارب مختلفة للأستفادة من إنسيابية الصورة السينمائية وتحقيق القيمة الدرامية للزمن، وذلك من خلال انتاج مجموعة من الافلام القصيرة التي تعالج بأسلوب واقعي مظاهر الحياة في الارياف والمدن مقارنة بين الايجابيات والسلبيات وتصوير الحركات الايقاعية للآلات الحديثة. وهكذا ظهرت الأفلام التي تدور حول فكرة محددة من حيث الزمن والتعبير. ان تعريف جيريرسون للفيلم الوثائقي بانه المعالجة الخلاقة للواقع قد فتح افاقا رحبة أمام الفنان التسجيلي كي يصور ذلك الواقع بشكل فني مؤثر، وليتبلور نتيجة لذلك عدد من الاساليب والاتجاهات ويقول بول روثا "كل اتجاه في السينما يعكس الخصائص الاجتماعية لسياسة ذلك العصر الذي يظهر فيه، وهذه الخصائص بدورها ترجع الى أنعكاس الظروف الاقتصادية القائمة . والمنهج التسجيلي كنوع متميز من الاشرطة، وكمحاولة لفهم الحس الاجتماعي أو التفكير الفلسفي مختلف تماما في أهدافه وأشكاله عن دوافع التسلية الموجودة في الأشرطة الروائية، وقد اصبح حقيقة مادية ملموسة نتيجة للمتطلبات الاجتماعية والسياسية والتعلمية" .

إن مفهوم الاتجاهات التي تناولت الواقع بوصفه المادة الخام في بناء الفلم الوثائقي، اكدت على اشتراط الاقتراب من الواقع من دون المساس به او التأثير عليه. ان عملية التباين في الاتجاهات تمني في ما تمينه التعامل الشفاف والحيادي مع الواقع، مع امكانيات التفاعل معه من اجل الولوج الى اعماقه التي ستكشف بالتأكيد عن حقائق ومؤشرات تختلف او تتباين او تتوافق مع ما تم التوصل اليه عند توثيق الواقع، ومن أبرز الاتجاهات في السينما الوثائقية هي:

الأتجاه الواقعي

تنبع واقعية السينما من كونها تستطيع أن تسجل صورة الواقع، وتقدمه بأمانة كبيرة الى المتلقي. والواقع هو الاساس للاتجاه الواقعي، ويستمد مادته من الواقع المباشر من الواقع الحقيقي لتواجد الناس مدنا وأريافاً ومواقع عمل ومدارس وغيرها من التجمعات البشرية، حيث يتم التصوير في الاماكن الحقيقية والطبيعية ، محاولا أبراز ما يكمن تحت السطح وما تخفيه تفاصيل الحياة والقاء الضوء على الأسباب والمسببات. لان الاتجاه الواقعي هو اتجاه وثائقي يحمل ميزات هذا النوع من الافلام فقد تميزت الافلام الوثائقية بأنها تلك الافلام التي تصور عناصر طبيعية على الرغم من انه في بعض الاحيان يتم اعادة صياغة الواقعي ولكن بأقل قدر ممكن من التغيير للحفاظ على واقعية ومصداقية ما يعرض 'إن اعادة بناء الحدث هو وسيلة من وسائل الفيلم الوثائقي، لا تلغي من وثائقية المادة المعروضة مادام يتضمن المكان والشخوص أنفسهم . وليس الواقعية هي مجرد تقديم الشخصيات المألوفة والشائعة والموضوعات المستمدة من الطبيعة حسب، وانما هي تكشف ايضا عن فردية البشر وتشابههم وتقاربهم مع

البشر الاخرين في آن واحد. والواقعية في الفن عموما تنبه الناس الى جمال الطبيعة. وجمال البشر، وتهتم اساسا بتصوير العلاقات الاجتماعية التي ينشغل الناس بها. والقوى التي تتحكم في هذه العلاقات والروابط والمصالح المشتركة بينهم .

الاتجاه الرومانسي (الرومانتيكي الطبيعي)

ويعني إسباغ الذات على الموضوع والتعبير عن الانفعال في العمل الفني وتتميز الرومانسية بأنها تضفي مغزى رفيع ومهم على الاشياء اليومية المعتادة والمألوفة في الحياة الانسانية واعطاء مظهر مختلف ومبهر لهذه الاشياء. وقد أخذ الاتجاه الفيلم الوثائقي الرومانسي هذه الميزة " حيث تخلق مشاهدة الفيلم أحساسا غنائيا عاطفيا "Lyric" لدى المشاهد". إن عناصر الاتجاه الرومانسي نابعة من الطبيعة ومناظرها بما يحيل الى التأمل في عناصر هذه الطبيعة ومايدور بها من أحداث " وهذه الطريقة التأملية تبرز من خلال.

أ–القصة فيه تنبع من المكان الذي تدور فيه .

ب –التفريق بين الوصف والدراما .

ج – الشكل القصصي وبطولة الفرد الواحد هي السمة المميزة لهذا الاتجاه

د – يكشف حقائق الموضوع بوضع التفاصيل في مواجهة البعض ليفسر لنا بأسلوب فني مبدع .

ه –عدم اعتماده على سيناريو معد مسبقا، حيث يتم وضعه في غرفة المونتاج أثناء قص المادة .

و- اسلوبه يعتمد اللقطة الطويلة .

وكان الظهور الأول للأتجاه الرومانسي او الرومانتيكي الطبيعي في أميركا، ولهذا أطلق عليه في البداية الاتجاه الرومانتيكي الامريكي نسبة لمنشئه الأول، ويعد المخرج الأميركي روبرت فلاهيرتي رائد الاتجاه الرومانسي، حيث كان يقوم بتصوير مشاهد أفلامه كلها في المواقع الاصلية للأحداث.

ويعد فيلمه (نانوك رجل الشمال)عام 1922 من اهم افلامه وكذلك من اهم افلام الاتجاه الرومانتيكي الذي يتناول الصراع بين الانسان وقوى الطبيعة في القطب الشمالي، كذلك كان فيلمه "موانا" امتداداً لهذا الاتجاه .

الاتجاه السمفوني

يعتمد هذا الاتجاه من الافلام الوثائقية الحركة المشابهة بين السينما والموسيقى، حيث تنظم الحركة في هذا النوع من الافلام بمابنسجم والحركات الموسيقية"، لان الموسيقى تعبر عن عنصر الحركة في الزمان بينما السينما تعبر عن حركة الضوء في الزمان والمكان" . وتدور مواضيع هذا الاتجاه حول التجمعات الانسانية في المحيط الذي تعيش فيه مثل المدن والقرى. "وتجري الاحداث فيه بعيداً عن الرومانتكية أو المناظر الطبيعية الغريبة، ولعل فيلم (برلين سمفونية مدينة عظيمة)، من ابرز افلام هذا الاتجاه، حيث يوثق لحياة يوم كامل لمدينة برلين ملقيا الضوء على التناقضات والتفاوت الطبقي للمجتمع. ويقول عنه جريرسون" : انه أول فيلم يبعث الاتجاه الحديث نحو البحث عن مادة للأفلام التسجيلية وسط العالم المألوف الذي نعيش فيه، حيث تجري الاحداث العادية التي لايتوافر لها طرافة المجهول أو رومانتيكية الانسان النبيل أو المناظر الطبيعية الغريبة كما في افلام الاتجاه

الرومانتيكي". تكمن اهمية هذا الاتجاه بوصفه يتعامل مع الصورة السينمائية بوصفها نغمة موسيقية مكونة من الحركة، وكان "هذا الاتجاه قد نشأ قبل الحرب العالمية الاولى في فرنسا متأثرا بوصف (ابيل جانس) للسينما بأنها موسيقى الضوء.

ويمكن تحديد السمات الاساسية التي تهيمن داخل فضاء الصورة السينماتوغرافية في هذا الاتجاه الوثائقي على النحو الاتي:-

أ- يهتم الشكل السمفوني بتوزيع الحركة .

ب- يقوم بتنظيم مجرى الاحداث بما يتلاءم مع الحركة المختلفة .

ج- لا يحبب عرض القصة الشخصية في الفيلم السمفوني.

ويعد ان عده جريرسون اتجاهاً خطراً وغير مفيد للسينما حيث يقول عنه " لابد ان يغوص الفيلم خلف الاحداث والمظاهر ليقدم لنا خلقا فنيا يمكن أن يبلغ مراحل الفن العليا، وبهذا المعنى فالخلق الفني لا يعني تصوير الاشياء بعينها إنما بقصد إبراز المغزى الذي يكمن خلف هذه الاشياء"، أنحسر بعد ذلك بشكل واضح وكبير.

اتجاه السينما عين

ان أول من اوجد هذا الاتجاه هو المخرج الروسي دزيغا فيرتوف منطلقا من مبدأ أن عين الكاميرا تفوق العين البشرية ، وإن انعدام الاحساس في الألة الميكانيكية كان في نظرهم خير ضمان للحقيقة كما هي في واقعها" ،وهدف هذا الاتجاه هو تسجيل الانطباعات عن الواقع الحياتي والاجتماعي من خلال عين الكاميرا وليس من خلال العين البشرية، بحيث كانت الكاميرا في هذا الاتجاه الفيلمي هي البطل الحقيقي وليس الانسان، وتعد السينما عين احد الاتجاهات الواقعية.

لان السينما الوثائقية أكثر التصاقا وصدقا بالواقع ومن ثم فهي أكثر صدقا، هذا الواقع الذي تصوره عين الكاميرا لايجاد الحلول للأزمات التي تعتريه، ومن ثم تمكين الانسان من مواجهة هذا الواقع، ان مفهوم السينما عين ينبع اساسا من القدرة على الرؤية وتعلم كيفية ابصار ما يجري امامك بمستوى يفوق عملية الوصف المباشر للواقع او ما يحصل، وهو على العكس من السينما الروائية التجارية التي كانت لا تطرح الواقع بشكله الصادق وتجعل الانسان عاجزا عن مواجهته .

وقد حدد دزيغا فيرتوف اهم المنطلقات الفكرية لهذا الاتجاه متمثلة بـ:-

أ- تحرير الكاميرا من الخضوع لسلطة العين البشرية المحدودة والناقصة .

ب- وظيفة الفيلم الرئيسة والاساسية هي التحسس الفيلمي بالعالم ونقطة الانطلاق هي استغلال الكاميرا الفلمية كسينما عين هي اكمل من البؤبؤ .

كذلك فان أتجاه السينما عين لايعمل على وفق سيناريو معد مسبقا إذا أن فيرتوف "يعتبره خرافة الفها الاديب"، ومن ثم فان فيرتوف اعتمد على المونتاج (توليف الواقع بشكل كبير)، وان مادته الفلمية تستند الى عملية التصوير وكذلك عملية المونتاج. ويأتي فيلمه (الرجل الكاميرا) دليلاً على امكانيته في جعل البطل الحقيقي هي الكاميرا وليس الانسان .

"ان فيرتوف اراد من خلال ايجاده لهذا الاتجاه (السينما عين) ان يؤكد على ان المصور والمخرج يجب أن يستوعبا الواقع فكريا، وأن يعرفا ماذا يريدان أن يصورا وما هو الهدف من التصوير" .

بمثابة وضع سيناريو مسبق؛ وهذا عكس ما يطرحه هذا الاتجاه من استبعاده لسيناريو . ومن ثم فان اتجاه السينما عين يفترض ان يجعل الكاميرا تصور ما أمامها عارضة الحقيقية كما هي من خلال عملية مونتاجية وليس من خلال اعداد مسبق مهما كان نوع هذا الاعداد .

ان الاتجاهات التي تم ذكرها تتصف بالعمومية لا تتخصص في تحديد الاشكال التي يتم من خلالها تناول الواقع فنيا. فالاتجاه الواقعي على سبيل المثال، هو اتجاه عام قد يتم من خلاله تناول الواقع بعدة اشكال، لا تختص بشكل ثابت ومحدد وطالما ان الافلام الوثائقية تعتمد الواقع ابتداءً فيمكن درج كل الانواع الوثائقية والاشكال الفنية في هذا الاتجاه، وهذا ما يجعله بلا تحديد، فضلا عن كون الاتجاه السمفوني، والذي يحاول محاكاة الموسيقى، في عملية تصويره للاحداث، لا يقترب من الواقع، بل يفترض تصوير الحركة في مكان وزمان معلومين. والحركة هي الاساس في بناء الفلم لكي يحصل التوافق مع العمل السمفوني. فضلاً عن ذلك نرى ان العديد من المنظرين ومنهم جيريرسون، يرى ان هذا الاتجاه خطر على السينما الوثائقية، فعلى سبيل المثال، نرى ان الفلم الذي اخرجه جان متري، تحت اسم (باسيفيك 231)، قد تبنى الاتجاه السمفوني، اذ تم بناء رحلة قطار على سكة حديد، ليحاكي سمفونية باسم الفلم نفسه، اذ ينهض الفلم على تصوير عجلة قطار تمثله الشاشة تماما في حركتها السريعة في حجوم شتى، مع جميع تفاصيل حركة القطار، وهكذا فانه وظف اللقطات الكبيرة والمتوسطة السريعة الحركة لتحاكي صوت الموسيقى، في حين نرى ان اللقطات العامة هي اللقطات الوحيدة ذات القيمة في الفيلم، وقد صورت هذه اللقطات من القاطرة المتحركة، ونرى فيها السهل او صفوف

عمق المجال، وينفتح الجزء العلوي من الشاشة على السماء الهائلة اللانهائية، واذا كانت الاشجار والحقول تعد سندا ماديا للموسيقى، فأن هذا السند اصبح بسبب الحركة البطيئة التي اضفيت عليه، يعطي احساسا بالغموض، وبانه غير ملموس، مما يسلبه بعض ماديته، ويسمح له بذلك ان يكون سندا للموسيقى (فن الزمان). ان مفهوم هذا الاتجاه السمفوني لا يمكن له ان يحقق الاقتراب من الواقع ما دامت الغاية الاساس هي الموسيقى لا الواقع نفسه، وهذا ما جعل من الاتجاه مندرساً. ولا يمكن الاعتماد على هذه الاتجاهات الا عند الاتجاه الرابع وهو سينما عين، وطروحات فيرتوف، في الفلم الوثائقي، بوصفه احد اهم الرواد، ان "البديهية الفكرية التي سيطرت على الافلام الوثائقية الاولى وإن الوثيقة موجودة قبل تصوير الواقع او انتاج الفلم، وانها عنصر يمتلك خصوصيته المستقلة؛ ولها حضور مهم وعلاقة مؤثرة في بنائه، فهو يدعم او يفند ما يريد الفلم عرضه". فالوثيقة في الفلم الوثائقي لا تحدد بحسب طبيعة موضوعها، بل بالدلالة الفكرية التي يريد صانع العمل توظيفها والتعبير عنها في نطاق بنية الفلم، وبالاطلاع على العديد من المصادر ذات الاختصاص ومشاهدة عدد كبير من الافلام الوثائقية، ويمكن تحديد اربعة اشكال اساسية يتم من خلالها تناول الواقع فنيا، سواء كان موضوع الفلم تاريخياً او رومانسياً، او يجري في الحاضر، او اخبارياً، وغيرها من الانواع، وهذه الاشكال الاربعة تكون على النحو الاتي:-

الشكل الاول: اعادة بناء الوثيقة (إعادة بناء الحدث)

في احيان كثيرة تؤدي المعالجات الاخراجية عند تصوير بعض احداث الفلم الوثائقي دوراً حاسماً في ابراز العديد من اشكال التوظيف

ان التخطيط المسبق والمعرفة بما يريد صانع العمل أن يصوره هو بمثابة وضع سيناريو مسبق؛ وهذا عكس ما يطرحه هذا الاتجاه من استبعاده لسيناريو. ومن ثم فان اتجاه السينما عين يفترض ان يجعل الكاميرا تصور ما أمامها عارضة الحقيقية كما هي من خلال عملية مونتاجية وليس من خلال اعداد مسبق مهما كان نوع هذا الاعداد .

ان الاتجاهات التي تم ذكرها تتصف بالعمومية لا تتخصص في تحديد الاشكال التي يتم من خلالها تناول الواقع فنيا، فالاتجاه الواقعي على سبيل المثال، هو اتجاه عام قد يتم من خلاله تناول الواقع بعدة اشكال، لا تختص بشكل ثابت ومحدد وطالما ان الافلام الوثائقية تعتمد الواقع ابتداءً فيمكن درج كل الانواع الوثائقية والاشكال الفنية في هذا الاتجاه، وهذا ما يجعله بلا تحديد. فضلا عن كون الاتجاه السمفوني، والذي يحاول محاكاة الموسيقى، في عملية تصويره للاحداث، لا يقترب من الواقع، بل يفترض تصوير الحركة في مكان وزمان معلومين. والحركة هي الاساس في بناء الفلم لكي يحصل التوافق مع العمل السمفوني، فضلاً عن ذلك نرى ان العديد من المنظرين ومنهم جيريرسون، يرى ان هذا الاتجاه خطر على السينما الوثائقية، فعلى سبيل المثال، نرى ان الفلم الذي اخرجه جان متري، تحت اسم (باسيفيك 231)، قد تبنى الاتجاه السمفوني، اذ تم بناء رحلة قطار على سكة حديد، ليحاكي سمفونية باسم الفلم نفسه، اذ ينهض الفلم على تصوير عجلة قطار تمثله الشاشة تماما في حركتها السريعة في حجوم شتى، مع جميع تفاصيل حركة القطار، وهكذا فانه وظف اللقطات الكبيرة والمتوسطة السريعة الحركة لتحاكي صوت الموسيقى، في حين نرى ان اللقطات العامة هي اللقطات الوحيدة ذات القيمة في الفيلم، وقد صورت هذه اللقطات من القاطرة المتحركة، ونرى فيها السهل او صفوف

الاشجارالتي تحف بشريط السكة، وهي تمر امامنا، وهذه اللقطات ذات عمق المجال، وينفتح الجزء العلوي من الشاشة على السماء الهائلة اللانهائية، وإذا كانت الاشجار والحقول تعد سندا ماديا للموسيقى، فأن هذا السند اصبح بسبب الحركة البطيئة التي اضفيت عليه، يعطي احساسا بالغموض، وبانه غير ملموس، مما يسلبه بعض ماديته، ويسمح له بذلك ان يكون سندا للموسيقى (فن الزمان). ان مفهوم هذا الاتجاه السمفوني لا يمكن له ان يحقق الاقتراب من الواقع ما دامت الغاية الاساس هي الموسيقى لا الواقع نفسه، وهذا ما جعل من الاتجاه مندرساً، ولا يمكن الاعتماد على هذه الاتجاهات الا عند الاتجاه الرابع وهو سينما عين، وطروحات فيرتوف. في الفلم الوثائقي، بوصفه احد اهم الرواد، ان "البديهية الفكرية التي سيطرت على الافلام الوثائقية الاولى وإن الوثيقة موجودة قبل تصوير الواقع او انتاج الفلم، وانها عنصر يمتلك خصوصيته المستقلة؛ ولها حضور مهم وعلاقة مؤثرة في بنائه، فهو يدعم او يفند ما يريد الفلم عرضه". فالوثيقة في الفلم الوثائقي لا تحدد بحسب طبيعة موضوعها، بل بالدلالة الفكرية التي يريد صانع العمل توظيفها والتعبير عنها في نطاق بنية الفلم، وبالاطلاع على العديد من المصادر ذات الاختصاص ومشاهدة عدد كبير من الافلام الوثائقية، ويمكن تحديد اربعة اشكال اساسية يتم من خلالها تناول الواقع فنيا، سواء كان موضوع الفلم تاريخياً او رومانسياً، او يجري في الحاضر، او اخبارياً، وغيرها من الانواع، وهذه الاشكال الاربعة تكون على النحو الاتي:-

الشكل الاول: اعادة بناء الوثيقة (إعادة بناء الحدث))

في احيان كثيرة تؤدي المعالجات الاخراجية عند تصوير بعض احداث الفلم الوثائقي دوراً حاسماً في ابراز العديد من اشكال التوظيف

الفكري الذي سيشكل مستقبلا حلول ابداعية واساليب مميزة في عملية التعامل مع الواقع الفيزيائي فنيا، لان عملية بناء الوثيقة، جاءت بشكل عفوية وغير مقصود في جعلها اسلوب متميز في التعامل مع الواقع، لاسيما حينما عمل فلاهرتي على عملية اعادة تمثيل تصوير (عجل البحر)، من قبل الصيادين في الاسكيمو في فلم (نانوك رجل الشمال)، فاضحت هذه الطريقة في عملية اعادة بناء الوثيقة تمتلك المصداقية في التعامل مع الواقع، بشرط توظيف الظروف الموضوعية نفسها، على اساس طبيعة المكان والزمن، والشخصيات المشاركة، كذلك التعامل مع الاكسسوارات والادوات نفسها التي كانت توظف في عملية صناعة الوثيقة، هذه الاشتراطات هي من مكن فلاهرتي ومن جاء من بعده في عملية اعادة بناء الوثيقة، اذ شكل هذا الاسلوب احد اهم ملامح الفلم الوثائقي المعاصر، لاسيما بعد ظهور مصطلح (الديكودراما)، وهو عملية اعادة بناء الاحداث (الوثيقة) في اشتراطات معينة، تتنوع على اساس طبيعة الموضوع". فظهرت افلام الوثيقة مثل تصوير الحروب او عمليات الاغتيالات السياسية في صالات العرض السينمائي، وكأنها اشبه بوثيقة لا يمكن المساس بحقيقتها، أي التعامل بوثائقية لان عملية بناء البيئة (الزمكان)، بطريقة المجتمع او زمن الاحداث التي يراد التعامل معها صوريا في الفلم الوثائقي، فالموضوعة التاريخية، يتم الاعتماد عليها اسلوبيا في عملية بناء الوثيقة من خلال البحث التاريخي والموضوعي، بخصوص عملية الازياء والمكان والتماثل البسيط للشخصيات (وهي بالضرورة ممثلون غير محترفين)، التي تعيد بناء الوثيقة او الحادثة التاريخية".

وهكذا فان هذه العملية منحت صانع الفلم الوثائقي الكثير من المرونة في جعل الاحداث تعبر عن نفسها بمستوى من المصداقية، ففي الافلام التي تتناول السير الذاتية للعديد من رجال السياسة والاداب او

الشخصيات ذات الحضور الاجتماعي او الجماهيري، اذ يتم بناء الفلم على اساس بناء جملة من المشاهد التي تعمل على عملية اعادة بناء الوثيقة التاريخية الخاصة بالشخصية موضوعة الفلم.

ويمكن ان نحدد في ادناه ابرز سمات التعامل مع عملية بناء الوثيقة، على النحو الاتي:

1- التعامل مع ما يجري أمام الكاميرا كواقع حي وليس معاداً ويجب أن تجري او تترك الحركة تجري بكل عفوية أو انسيابية من دون تدخل أو توجيه .

2-إعادة بناء الحدث في مكانه وبشخوصه الذين عايشوه وبشهوده كذلك.

3- أن تترك الحرية الكاملة للممثل غير المحترف في التصرف امام الكاميرا من دون التدخل في مشاعره وأحاسيسه .

4-على المخرج التعامل مع ما يجري أمام الكاميرا كواقع منساب في حركته وعليه أن يسجل ما يجري بعفويه ومنطقية تحقق قدراً أعلى من المصداقية.

الشكل الثاني: الملاحظة الطويلة

ينهض هذا الشكل على توظيف التقنية لالة التصوير في متابعة جميع ما يحدث امامها من دون انقطاع، لمدة طويلة من الزمن، تختلف بشكل جذري عن اسلوب التصوير في الافلام الوثائقية، فالملاحظة الطويلة تعني تشغيل الكامرا ومراقبة الواقع من دون التدخل في تدفقه او صيرورته لان الواقع هنا غير مسيطر عليه، "تعمل الملاحظة الطويلة على تصوير كميات كبيرة من الفلم الخام حتى الحصول على ما يريد

الوثائقي تصويره من الواقع، لان عملية الاقتراب من الحقيقة تتطلب التعامل بواقعية مع الاحداث من دون وجود أي مؤثر صوري، او تلاعب في البنية المونتاجية للاحداث او حتى التنوع في وجهات النظر او تباين حجوم اللقطات، فالقطع وانتقال الة التصوير لحجم او زاوية اخرى يقلل من مصداقية الحدث المصور ويضعف واقعيته".

يتميز هذا الشكل بجملة من الاساسيات التي ينهض عليها، فهو يعتمد الالفة بين الواقع والة التصوير بسبب المدة الطويلة التي تراقب بها الواقع، وتعني الالفة هي الاقتراب من الواقع ببساطته وعفويته، حتى ينسى الواقع ان هناك الة تصوير تسجل ما يجري امامها، هذا اولا، وثانيا، ان مفهوم الملاحظة الطويلة يؤمن لصانع العمل اكبر قدر ممكن من الاختيار، بخصوص مادته المصورة، لان الكمية الكبيرة من المادة الفلمية الخام (الرشز) تجعله يختار وينقب اللعطات الاصدق والاكثر تأثيرا، فتتعدد الخيارات وتصبح عملية ربط الاحداث بسيطة ومناسبة، واخيرا وبسبب ثبات الة التصوير وكذلك الحجم والزاوية، تظهر الصفة الموضوعية الخالصة التي يسجل بها المخرج مادته، فقد يكون الفعل ظاهرا بشكل كلي وقد يكون محتجبا بجزء منه، او هناك اثر دال عليه، فضلاً عن أن الاقتراب او الابتعاد من الة التصوير يقود حتما الى تحقيق شكل من اشكال المونتاج الداخلي، وتفعيل مستويات الكادر من دون ان يكون هناك ترتيب مسبق للحدث المصور.

ويمكن تحديد سمات شكل الملاحظة الطويلة على النحو الاتي:

- بقاء الة التصوير في مكان واحد لمدة طويلة، تسجل ما يجري امامها.

- تتآلف الشخصيات مع وجود الة التصوير حتى تصبح جزء من الواقع، فتتشكل الالفة التي تبعد التصنع او التعامل بغرابة بوجود الة التصوير.

-عملية الابتعاد من الة التصوير والاقتراب منها يؤدي بالتاكيد الى تنوع حجوم اللقطات مما يعني تشكلاً اكثر من اطار داخل الملاحظة الطويلة.

-حركة الموجودات داخل الاطار وتقاطعها فيما بينها يؤدي بالضرورة الى عملية اصطياد الفعل سواء اكان كاملا داخل الاطار، أم تتبع اثره.

-يمثل المونتاج احد السمات الاساسية في هذا الشكل بسبب الكمية الهائلة للمادة الخام المصورة، والتي تفترض التعامل الفكري والجمالي معها لانتاج المشاهد التي يريدها صانع العمل.

الشكل الثالث: المعايشة

إن الفلم الوثائقي لا يبحث الواقع المباشر فقط وانما يغوص في اعماقه، وهذا الشكل يعتمد المعايشة والتخطيط الدقيق قبل الشروع في عملية التصوير للفلم الوثائقي، وان مبدأ المعايشة يعني التعرف على الواقع بكل تفاصيله الدقيقة من اجل عدم اغفال أية معلومة، فضلا عن ابراز الجهد الانساني عند تصوير هذا الشكل من المعالجة الفنية للفلم الوثائقي.ورائد هذا الشكل هو المخرج الأمريكي روبرت فلاهرتي "قبل تصوير (نانوك) عاش فلاهرتي عدة سنوات في المناطق القطبية في كندا وتكون لديه إعجاب بحياة الأسكيمو وحضاراتهم" حيث عاش مع الاسكيمو وصور حياتهم ومعاناتهم ببقائه لمدة طويلة بينهم عارفا بتفاصيل حياتهم الدقيقة.

الشكل الرابع: السينما عين، البناء المونتاجي

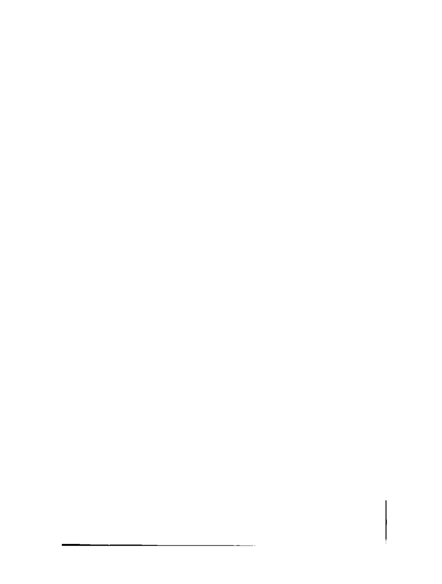
ارتبط هذا الشكل بتجربة (دزيغا فيرتوف)، وهو شكل متكامل يتعامل مع الواقع بوسائله الفنية والجمالية التي تتميز عن باقي الاشكال

في تناول الواقع، على الرغم من ان الدافع الاساس لكل تجارب السينما الوثائقية هو تلمس الحقيقية داخل الواقع وبنائها بأطر جمالية وفنية وفكرية، من خلال التعرف على البنى الداخلية والعميقة في الواقع، لاسيما ان آلة التصوير تمتلك القدرة على اختراق السطح والولوج نحو الاعماق. "فقد صار ضعف العين البشرية واضحا للعيان. نحن نؤكد على العين السينمائية التي تتلمس في فوضى الحركة محصلة حركتها الخاصة، اونفحص خطوطه العامة في عملية الرؤية والتفحص، لاسيما العين المدربة التي تقف خلف الة التصوير، فهي يمكن ان ترى ما لا تراها العين الانسانية، ومن ثم تأتي المرحلة الثانية، فيتم ابراز ما تم تصوير وكشف الحقائق فيه عن طريق المونتاج، فالموضوعية في الفلم تبنى من خلال المونتاج، وعملية البحث عن الموضوعات داخل الواقع يكمن في عملية الاظهار الفكري مونتاجيا، لان مهمة الوثائقي" هي "ايجاد طريقة جديدة لاستيعاب العالم الموضوعي وبذلك فأن اختراع طريقة جديدة لرؤية العالم من حولنا"، وهذه الرؤية لا تقف عند عملية التصوير المباشر للواقع بل الكشف عن طبيعة الصراع الفكري المتجذر فيه، عن طريق المونتاج او حتى باقي عناصر اللغة السينمائية، ان التحولات في بنية الواقع لا يمكن لها ان تكون خارج حدود الواقع، وهذا ما يفترض القيام بـ البحث والتقصي والتقهب عن التحولات والتعرف على طبيعة العلاقات داخل الواقع المعاش، وابراز اشكال التفاعل داخل الواقع نفسه، مع التأكيد على الابتعاد عن أي استسهال في اكتشاف الحقيقة او الركون الى الحقيقة المباشرة السهلة، لانها غالبا ما تخفي خلفها اشكال متعددة من العلاقات، عبر عمليات الانتقاء والاقتراب والتحليل الخاص بالواقع والمادة المصورة، لاسيما ان فيرتوف لم يقف عند حدود الكاميرا الحرة والتي تتجاوز جميع قواعد التكوين والحركة

بـل انـه ' لجـأ إلى اسـتخدام الكـاميرا المخفيـة او التصـوير المفـاجئ والملاحظـات الطويلـة الدقيقـة لموضـوع التصـوير''. وهـذا مـا يجعـل آلـة التصوير وثيقة الصلة بالواقع، ومن ثم يـأتي المونتاج بوصفه احد اهم المفاصـل في تجربتـه الابداعيـة. لان عمليـة تشـكيل الوثيقـة، يـأتي مـن خلال ابرازها عن طريق حجوم اللقطات، او زوايا التصـوير، فضـلا عن شـكل الاضـاءة التي ترافق الفعل داخل الاطار نفسـه. وهـذا مـا يجعـل الصورة وثيقة ذات مستوى فكري وجمالي رفيع، فالعلاقات المتشكلة مـن التصوير والمونتاج تكشف عن بنى متعددة في الواقع والحقيقة، فعملية كشف الحقيقة هي الوجه الاخر من العملة، حيث يكمن الوجه الاول مـن الواقع المعاش. وعليه لابد ان يخضع المنجـز المرئي لاشتراطات التعامل بشـكل مباشـر مع الواقع والتأكيد على حيوية الموضـوعات، عـن طريـق الاقـتراب مـن الموضـوع (الواقـع)، وتأكيـد ملامـح الواقـع بـدلالات فكريـة جمالية خالصة، عن طريق الكشف عن الموضوعات غير المباشرة، ويجب التاكيـد هنـا، ان طبيعـة الموضـوع لابـد ان تفـترض وجـود مواضـيع جانبية تمد الموضوع الاساس بالعديد من الروافد الجمالية وتعمق بنية الحقيقة فيه.

الفصل الثالث

السمات الجمالية للأفلام الوثائقية



بسبب العلاقة المباشرة للأفلام الوثائقية بالواقع، وتميزها بسبب هذه العلاقة الى حد ما عن الأفلام الروائية. فقد كان لها سماتها الجمالية الخاصة بها، وقد تأسست هذه السمات وتميزت عن غيرها منذ الدهشة البصرية الأولى التي حققها الاخوان لومير في فيلمهما خروج العمال من المصنع، تلك الدهشة المبنية على مشاهدة الجمهور لصورة متحركة لجزء من واقع يومي يشاهدونه، لكنهم لم يتصوروا او يتوقعوا ان يوثق ومن ثم يعرض عليهم من خلال شاشة كبيرة". حيث أصبحت السينما ميدان سحر تتحد فيه العوامل السيكولوجية والبيئية لخلق أفق مفتوح أمام الدهشة والإيحاء. لذلك فأن السينما امتلكت التأثير الجمالي منذ لحظة ولادتها، وضمن لها هذا التوجه الجمالي القدرة على التأثير، لان النتاج الفني الخالي من التأثير الجمالي يبقى ضمن حدود المنفعة المباشرة، وبما ان السينما عموما والوثائقية خصوصا هي شكل من أشكال النتاج الفني، تستطيع انتاج الواقع بطرق مختلفة، مؤطرة ببنية جمالية مؤثرة بالمتلقي". لذا فان السينما صالحة بشكل كامل لرواية حكاية على نحو أفضل". وهذا ما يجعل الفن السينمائي يمتلك خصوصيته البنائية على المستوى الفني الانتاجي وعلى المستوى المكاني، حيث اوجدت الصورة السينماتوغرافيا مستوى جديداً من العلاقات المكانية داخل الواقع لم تكن مألوفة او بمستطاع أي فن القيام به. لذا كان لابد من ان تتضح فيه قوة التأثير الجمالي على المتلقي لأن "الفن الذي يعجز عن التأثير في الناس فانه اما فن رديء وأما ليس فنا على الاطلاق".

ان ادراك المتلقي لجمال الفيلم لايبتعد عن تذوقه لباقي الفنون، لان فكرة الجمال قد تكون موجودة ضمن مدركات الحس المادي: أي في

الشكل المادي، او الاحساس بالجمال الموجود في الصورة الفيلمية، او قد تكون موجودة أو منبثقة في داخل الفيلم فيدركها الحس الوجداني ويتجسد هذا الحس بما هو جميل لذا يمكن القول ان الاحساس بالجمال في الفيلم السينمائي يمكن ان يتمثل من خلال نوعين هما :-

1-نوع من المحسوسات الجميلة المتجسدة في الصورة السينمائية والتي يمكن للحواس ان تدركها، ومن ثم تستمتع بها لذاتها فقط وهو مايسمى بالادراك الحسي .

2-النوع الثاني ناتج عن تصور تخلقه المعطيات الحسية التي يمكن ان تثير في الذهن صورا أو تفسيرات تستدعى من الخزين الفكري للانسان . وهو الجانب النفسي المستور

إدراك الجمال

ربما نتحدث عن الجمال أو الجميل، بمعنى ضيق وليس بالمعنى الواسع، فاحيانا نقول مفردات مثل، وسيم، جميل، محترم، أنيق ، وما الى ذلك، فمثلا نقول ان هذه السيدة أنيقة، وهذه الاغنية لطيفة، ولكنها ليست جميلة. أو نقول هذه السيدة أنيقة ولكنها ليست جميلة، على الرغم من ان كل هذه المفردات هي مفردات لها علاقة أو مرتبطة الى حد ما بكلمة جميل، والواقع 'ان المشكلة الرئيسة في فلسفة الجمال هي ان نميز بين العناصر البنائية المشتركة وسط الانواع المحيرة من التجارب الجمالية المتوعه، وهنا يثار السؤال عن ماهية الجمال أو طبيعته، فزهرية الورد، وضوء القمر، وموسيقى بتهوفن، وقصيدة للجواهري، ونصب الحرية . ووجه المرأة، الخ ...... هذه كلها يمكن ان توصف بانها جميلة، لكنها قائمة متنافرة، أو غير متجانسة من الأشياء، لو نظرنا اليها نظرة عادية، لوجدنا ان لا تشابه يربطها، ومع ذلك فلا

بد ان تكون هناك طبيعة مشتركة بين هذه الاشياء المختلفة جميعا، وهذه الطبيعة المشتركة تحدث فينا نوعا خاصا من الانطباع، يطلق عليه الانطباع الجمالي . ويتشكل هذا الانطباع من خلال أدراكه الذي يتم علـى نـوعين: أدراك داخلـي وأدراك خـارجي، والمقصـود بـالادراك الخارجي، هو ادراك الموضوعات الخارجية عن طريق الحواس الخمس، أما الادراك الداخلي فهو الادراك الذي يتم من التأمل الذاتي لحالاتنا النفسية، وأفكارنا ومشاعرنا وراداتنا، وانفعالاتنا وعواطفنا، "إن العملية السينمائية برمتها ماهي الا عملية عقلية، فالسينما فن العقل بالضبط كما أن الموسيقى فن الأذن والرسم فن العين"، والعنصر المشترك بين الادراكات جميعا هو ان موضوعه حاضر مباشرة أمام الوعي، لاننا لا نستنتج وجودها فحسب، أنما باستطاعتنا ان نستنتج ايماءات الشخص وسلوكه وكذلك حالته النفسية، كذلك اقول عنه انه غاضب وان الغضب سيطر على ذهن ذلك الشخص، ولكن بالمقابل فانا اعي غضبي الخاص ولا استنتجه، وهذا يمكن ان يقال على غير ذلك من الحالات الذهنية، ومن ثم فعندما نقول ان جميع الموضوعات الجميلة مدركة، فهل نعني بذلك أن المدركات الداخلية والخارجية يمكن ان تكون جميلة ؟ أم ان الجمال محصور في المدركات الخارجية فحسب ؟

من المسلم به ان مدركات خارجية مثل، الوردة، التمثال، يمكن لها ان تكون جميلة، ولكن هل يمكن للارادة او الانفعال ان تكون جميلة ؟ وهـل الجمـال محصـور في الموضـوعات الحسـية، ام ان الموضـوعات النفسية يمكن ان تكون هي الاخرى جميلة ؟ أن معظم الفنون هي فنون محسوسة، او جميع الفنون تحمل بعض الجوانب الحسية، فالتماثيل، والصور، والمقطوعات الموسيقية، والاعمال المعمارية، هي موضوعات خارجية تدركها الحواس الطبيعية، لكننا في الشعر والادب نستخدم

التصوير الخيالي، وكثيرا مايقال عن هذه الصورة الخيالية انها جميلة، وهذا كله هو مدرك داخلي .

"إن فهم الجمال هو عملية معرفية ومن ثم يمكن ان تكون فعلا خالصا للتصور أو فعلا خالصا للادراك، أو جمعا لهما معا . ويمكن ان يكون شكلا اقل من اشكال المعرفة نسميه بالحدس".

وقد تختلف الاراء حول كل ذلك ولكن السينما ومن دون قصدية في بداياتها وبقصدية واضحة فيما بعد نتجت عن تطور الوعي الثقافي لصانعي الافلام وكذلك التطور الكبير في التقنية المستخدمة، فبعد ان لاحظ صناع الافلام الوثائقية انبهار الجمهور بتلك الصور المعروضة في الشاشة، بدأوا مرحلة جديدة لتطوير هذه الافلام لتحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير على هذا الجمهور ،وبالتأكيد فان أي تطوير أو محاولة للتطوير تضفي جمالية حتى لو كانت نسبية على الفلم، هذا التطوير يتم من خلال العمل على تطوير كافة العوامل الداخلة في صناعة الفيلم، وقد كانوا يؤسسون بذلك لخلق سمات جمالية خاصة بالسينما الوثائقية، وقد تعرض هذا التطوير الى خلافات ربما كانت حادة في العديد من جوانبها بين كبار منظري السينما، حيث عد البعض ان التعامل مع بعض عناصر اللغة السينمائية انما هو تدخل في الواقع الذي تشتغل الافلام الوثائقية عليه، وبالتالي يعد بمثابة التجاوز على ثوابت يعتمدها الفيلم منذ بداية وجوده، ولكن هذا الامر لم يستمر لوقت طويل بعد النجاح الذي حققه الفيلم الوثائقي من خلال دخول المونتاج والذي كان يشكل قمة الخلافات بين كبار المخرجين والمنظرين السينمائيين . والذي يمنح اللقطات معنى واضحا عند ترابطها، ويتضمن فن المونتاج مفهوماً تقنياً مجرداً يتلخص بربط الجزء الاخير من اللقطة الاولى مع الكادر الاول من اللقطة الثانية، ومفهوم أبتكاري

...اعي للمونتاج من حيث الناحية الجمالية والدرامية، ومن ثم فأن
...المصور المسبق لبناء الشكل المونتاجي يحقق القيمة الابداعية من
...الناحيتين الجمالية والدرامية للفيلم. ويرى بودوفكين أن عملية تنظيم
...الواقعي عن طريق التقطيع والتوليف يجب أن تتأكد بوساطة نظام
...اسقاء واعادة دمج الفكرة التي يراد توصيلها صورة مجسدة".

كذلك فان العديد من الأفلام السينمائية الوثائقية افادت كثيرا من التطور الهائل والكبير الحاصل في الات التصوير وغيرها من الاجهزة الداخلة في الصناعة الفلمية، وأمكن مشاهدة نمو زهرة ما وتفتحها خلال ثوان من خلال الات التصوير ذات التقنية الهائلة، كذلك اسهم هذا التطور في امكانية مشاهدة الاعماق السحيقة من عالم البحار، والتي غالبا ما يستمتع المشاهد بالاطلاع عليها. وتمكن صانعو الافلام الوثائقية من عرض تفاصيل الحياة البرية وتصوير أدق تفاصيلها من خلال الكاميرات ذات الزوم المتطور الذي يستطيع ان يراقب تحركات الحيوانات وتفاصيل معيشتها كذلك من خلال اجهزة الرؤية الليلية التي لا تسبب خوف او هلع الحيوانات البرية منها، ان التطور التقني للاجهزة السينمائية قد اضاف للافلام الوثائقية الكثير من السمات الجمالية لانها استطاعت ان ترصد الواقع الفعلي للعوالم البعيدة عن التماس الفعلي مع الانسان، الامر الذي شكل دهشة بصرية ومعرفية كبيرة للمتلقي من خلال اطلاعه على عوالم ربما لم يكن يتصور انه سيطلع يوما ما على تفصيلاتها الدقيقة.

لذلك فإن الوظيفة الأساسية لصانع الفيلم لا تتركز فقط في نقل الواقع "بل خلق عالم جديد عالم انساني حقا، فالفنان يحمل العالم في جنباته في حين أن أعماله تحول العالم المفروض عليه الى عالم يقيمه هو". ومن ثم فان صانع الفيلم يحاول جاهدا خلق عالم يستطيع ان

يجذب المشاهد اليه من نواح عدة ولعل الناحية الجمالية هي أولى اهتماماته، حيث تصبح السينما لدى المشاهد ميدان سحر تتحد فيه العوامل السيكولوجية والبيئية لخلق افق مفتوح أمام الدهشة والايحاء، ولتحرير أفاق اللاشعور، فالسينما ومنذ اختراعها تفرض سطوتها وتثير الرهبة والخوف والدهشة فحين وصل قطار لوميير الى تلك المحطة عام 1895، متجها مباشرة نحو الكاميرا، صرخ المتفرجون وقفزوا من اماكنهم الخشبية، وربما يصاب المشاهد بالاغماء في اثناء مشاهدته لفيلم عن عملية جراحية، وربما يفرح ويضحك كثيرا لأفلام اخرى .
وبالتأكيد فان تلقي المشاهد وكيفية أدراكه للسمات الجمالية، يجب ان تكون معروفة لدى صانع الفلم السينمائي في ضوء ذلك كله تأسست السمات الجمالية للأفلام الوثائقية التي تلتقي في احيان كثيرة مع السمات الجمالية للفيلم الروائي، من حيث أستخدام المونتاج، والاضاءة، واختيار زاوية الكاميرا، واقتطاع جزء من الواقع والتركيز عليه يقول "جان لوك كودار الذي صنع كلا النوعين الوثائقي والروائي. " للجمال وهو روعة الحقيقة قطبان، هناك مخرج يبحث عن الحقيقة وما أن يجدها فأنها ستكون بالضرورة جميلة، وآخر يبحث عن الجمال وما أن يجده فانه سيكون حقيقيا، يجد المرء هذين القطبين في الخيالي والوثائقي"، وعلى الرغم من ان العديد من التسجيليين يشك في اللقطة الجميلة بوصفها توحي بالتدخل والتنسيق المسبق إلا أن مخرجي الافلام الوثائقية قد صنعوا لقطات جميلة من الواقع، خصوصا تلك الأفلام التي تصور مواقع تأريخية، أو تلك الأفلام التي تصور الحياة البرية وعالم البحار .

ولكن السمات الجمالية للأفلام الوثائقية قد وجدت منذ بدايات السينما الوثائقية، وذلك من خلال طبيعة وكيفية تناول الواقع الذي هو

المصدر الرئيس للفيلم الوثائقي، من خلال تناولها لأماكن وأحداث حقيقية، وتوثيقها لذلك الواقع، "إننا نصل الى الحقيقة عن طريق الوقائع الموثقة وليس المزيفات" . اذ تعني الوثيقة فيما تعنية الواقع المجرد، من دون تلاعب او اضافات، لان الوثيقة – الواقع ترتبط بما حدث. وهذا الزمن يشير الى الوجود القبلي للواقع – الوثيقة، على الرغم من أن رائد السينما الوثائقية (جريرسون)". لم يهتم بالسينما أول الأمر باعتبارها شكلا فنيا وانما باعتبارها وسيلة اتصال جماهيرية يصل عن طريقها الى وجدان الجماهير. انه كان يعد السينما الوثائقية وسيلة دعائية موجهة الى الجماهير من أجل تحقيق اهداف محددة لصانعي الافلام الوثائقية، و يقول حول ذلك " كانت حركة السينما التسجيلية منذ البداية، عبارة عن محاولة لتسجيل حياة الجماهير، ومن الناحية النظرية كان من الممكن أن تتجه هذه الحركة نحو الكتابة التسجيلية أو الأذاعة التسجيلية أو الرسم التسجيلي، وكانت القوة الرئيسة الدافعة خلف هذه الحركة قوة أجتماعية، وليست إحساسا جماليا، كانت لدينا الرغبة في أن نخلق دراما تعتمد على الحياة العادية بدلا من الدراما السائدة التي كانت تهتم بالأحداث الشاذة وحدها . كنا نرغب في أن نجذب أنظار المواطنين فبدلا من أن يراقبوا اطراف الأرض، كنا نود أن نجعلهم يتأملون قصتهم هم وقصة ما يدور حولهم وأمام أعينهم . ومن هنا كان تصميمنا على أن نتخذ مادتنا الدرامية مما يدور حولنا وأمام أعيننا .

لذلك فأن الفيلم السينمائي وثائقيا كان أم روائيا فهو يخاطب من خلال ما يطرحه مدركات المشاهد الحسية تلك المدركات التي تختزن الجمال، وبالتالي تسقطه على المفاهيم والأفكار التي يطرحها الفيلم، والتي تحاكي الواقع اليومي للمشاهد من حيث النواحي الفكرية

والسياسية والاجتماعية، لأن عقل المشاهد يدرك هذه النواحي ومن ثم يستشعر الجمال فيها أن "الوجود الحسي المحض، بما هو كذلك، ليس جميلا لكنه يصبح جميلا حين يدرك العقل تألق الفكرة من خلاله".

إن أي فيلم وثائقي ومهما تميز على مستوى الاداء والتعبير، فأن مدى نجاحه يكون دائما مرتبطا بمدى اهتمامه بالجانب الجمالي الذي يفترض بصانع العمل ان يعي أدراك المشاهد المسبق له "لأن مقولة الجميل قائمة في جوهر العقل البشري الذي تنطوي طبيعته على مبدأ جمالي". لذلك فإن الافلام التي لا تعني او تهتم بالفعل الجمالي لا يمكن لها ان تحظى بالأهتمام المطلوب من قبل المشاهد. وسنتقد الى العامل المؤثر في العملية الابداعية الفلمية كلها " فالجمال هو الذي يضمن للعمل الفني في النهاية قدرته على التأثير".

لذلك فأن صانعو الافلام الوثائقية يدركون ذلك واخذوا يهتمون بالسمات الجمالية لافلامهم، لانها اصبحت سمات اساسية لنجاح هذا الفيلم أو ذاك، بعيدا عن كون السينما الوثائقية هي فن مرتبط بالواقع الحقيقي ولا يمكن تزييف هذا الواقع، بوصف الجمال اصبح يشكل عامل حسم في نجاح هذا العمل أوذاك . فلا يمكن لعمل ما ان ينجح من دون مراعاة للقيم الجمالية، كونه سيفقد بذلك أحد العوامل الفاعلة والمؤثرة في عملية التواصل والاستمرار.

إن التطورات لتقنية الهائلة في ادوات الصناعة السينمائية، وكذلك الأقرار بالتطورات التي حدثت في الأراء الجمالية، وكذلك التحولات التي شملت اساليب الخلق والابداع الفني، قد اسهمت كثيرا في تطور السمات الجمالية للسينما عموما والوثائقية خصوصا، كذلك فالقيم الجمالية القائمة على محاكاة أوضاع الطبيعة وأشكالها والقيم الجمالية المبتكرة يمكن لها هي الاخرى ان تسهم في ذلك .

جماليات الفيلم الوثائقي بين السينما والتلفزيون

لا يرى الكثير من المهتمين بالأفلام الوثائقية .أن ثمة فوارق كبيرة بين الأفلام الوثائقية التي تنتج للتلفزيون عن تلك التي تنتج للسينما، ولكن "هناك فروقات كبيرة تكنولوجية وجمالية، على الرغم من أن هذه الفروقات مالت الى عدم الوضوح بعد منتصف الستينات". والفروقات الجمالية بين الأثنين فروقات مهمة وكما يأتي:

1. الفرق في حجم شاشة التلفزيون والسينما، فالصورة في السينما ذات تأثير جمالي اكبر منه في شاشة التلفزيون ." والتي بسبب صغرها تميل الى اللقطات المفصلة وخاصة اللقطة الكبيرة واللقطة المتوسطة" . بينما يستخدم صانعو الافلام الوثائقية اللقطات العامة والتي توفر بعداً جماليا للموضوع .إلا أن هذا الفرق اليوم لم يعد مؤثرا بسبب انتاج الشركات الصناعية لشاشات عملاقة وكبيرة تقترب بتوفيرها لمتعة المشاهدة التي توفرها شاشة العرض السينمائي.

2. يختلف استخدام الصوت في الفيلم الوثائقي في التلفزيون عنه في السينما حيث ان استمرارية الفيلم تأتي من التعليق وليس من الصورة . وتوفر صالة العرض السينمائي نوعاً من الاسترخاء الذي يتيح للمشاهد تلقي الصوت بشكل جيد وواضح . وقد يتشتت ذهن مشاهد التلفزيون لاسباب عديدة داخل مكان المشاهدة . لذلك فان خصوصية المشاهدة في العرض السينمائي تتيح تركيزا أكبر للمشاهد بسبب طبيعة صالة العرض والسكون الذي يسود الصالة أثناء عرض الفيلم، يقابله نوع من التشتت واللاتركيز في المشاهدة التلفازية بسبب الانشغالات المنزلية التي قد تحدث .

3. بسبب النجاح الذي لاقته الافلام الوثائقية التي تعرض في التلفزيون فقد تأسست العديد من شركات الانتاج التلفزيوني المتخصصة بانتاج مثل هكذا افلام وكذلك أسست العديد من القنوات التلفازية التي تعنى بانتاج وعرض الافلام الوثائقية مثل (الجزيرة وثائقي)، (ناشيونال جيوكرفك)، (البي بي سي الوثائقية) وغيرها وجهزت بالادوات ذات التقنية العالية مثل الكاميرات، واجهزة الاضاءة الخاصة وغيرها والتي توفر بعدا جماليا مهما لتلك الأفلام. خصوصا تلك الكاميرات التي تصور بالطريقة البطيئة، لمراقبة نمو النباتات أو مراقبة سلوك الحيوانات لمدة طويلة . وتوفر بعض الكاميرات على عدسات خاصة واستخدام زوم خاص لها .

4. ربما يفضل المشاهد ان يذهب الى السينما لمشاهدة فيلم روائي على ان يشاهد فيلما وثائقيا، لكنه على العكس ربما يهتم بمشاهدة فيلم وثائقي في التلفزيون، لان حرية الاختيار هنا تكون اكبر وتعدد القنوات التي تعرض افلاما روائية. ومن ثم فان جمهورا واسعا اصبح يتابع الافلام الوثائقية التلفزيونية لما تشكله مواضيعها من تناول واكتشاف لواقع حياة العديد من الشخصيات الادبية والفنية والسياسية، وكذلك واقع حياة البراري الذي ظل مبهما لمدة طويلة لولا اقتحامه من قبل صانعو الافلام الوثائقية .

وبذلك فقد تميز الفيلم الوثائقي بعدد من السمات الجمالية التي ربما نفتقدها في الفيلم الروائي، لان البعض منها يختص بالافلام الوثائقية، حيث ان حركة الكاميرا (الاهتزاز) والتشوهات في الصورة تعد سمة من السمات الجمالية للأفلام الوثائقية، على العكس من الأفلام الروائية التي تحاول جاهدة أن تجعل الكاميرا في حالة ثبات دائم، حتى

في تلك المشاهد التي تصور احدى المظاهرات كما في فيلم (المسألة الكبرى) للمخرج محمد شكري جميل، أو غيرها من المشاهد التي تحتوي على حركة مجاميع كبيرة .كما في العديد من الافلام التأريخية، كما في فيلم (القلب الشجاع) لميل جبسون أو(الرسالة) لمصطفى العقاد، وافلام الحركة (الأكشن) كما في العديد من أفلام الكارتيه وأفلام جاكي شان، لكي توفر للمشاهد لقطات واضحة تجعله يتابع الحدث أو الفعل الدرامي بطريقة مريحة ،وتتحرك الكاميرا فيها بثلاثة أنواع "حركة الترافلنج، حركة البانوراما، حركة الكرين"، وهي حركات محسوبة بحسب طبيعة اللقطة أو المشهد المراد تصويره على وفق السيناريو التنفيذي الموضوع مسبقا، بينما يكون اهتزاز الكاميرا وتشوهات الصورة سمة جمالية من سمات الأفلام الوثائقية التي تجعل المشاهد يتفاعل مع ما هو معروض أمامه كما قلنا " إن اللقطة المهتزة المشوشة لجريمة قتل حقيقية تثيرنا عاطفيا أكثر بكثير من الأعادة الملمحة للحدث، هذا مايؤمن به العديد من التسجيليين وإن حاول صانع الفلم إعادة بناء الحدث قدر ما يستطيع من التوثيق". كما في سلسلة الافلام (حوادث حقيقية) لقناة سي بي اس الامريكية، والتي تمثل عدداً من الحوادث التي يتعرض لها رجال الشرطة في أثناء اداء عملهم ومطاردتهم للمجرمين، وحصول العديد من حوادث القتل نتيجة تبادل اطلاق النار بين الشرطة وبين المجرمين بسبب العديد من حوادث السطو وعمليات التهريب. وفي بعض الاحيان قد يصل الامر ليس اهتزاز الكاميرا فقط وانما امكانية تدميرها واصابتها من قبل بعض الاشخاص المراد تصويرهم وربما نتيجة لانفجار ما قد يحصل في موقع الحدث، الامر الذي يضفي مصداقية عالية على الموضوع ويخلق نوعا من الاثارة لدى المشاهد الذي يعي مسبقا بأن ما يجري أمامه هو حدث واقعي

وحقيقي، اكدته حركة الكاميرا واهتزازها، إن عدم الاهتمام بموازنة الكادر يعد سمة اخرى من سمات الفيلم الوثائقي الجمالية، حيث ان هذه السمة الجمالية للفيلم الوثائقي هي التي تشكل فارقا كبيرا وواضحا بين الفيلم الروائي والفيلم الوثائقي، فكثيرا ما توجه الانتقادات الى الفيلم الروائي عندما يكون هنالك خللا في كادر الصورة من خلال عدم توزيع الاثاث والديكورات داخل الكادر، أو أن تكون حركة الممثلين داخل الكادر غير محسوبة بما يلائم ذلك الكادر والموازنة التي يجب ان تتوافر عليها، كجزء من جماليات الصورة السينمائية للأفلام السينمائية الروائية، "اذ ان وجود اكثر من شخصية او حركة لها الأهمية نفسها في لقطة واحدة يجعلها تتنافس فيما بينها في جذب انتباه المشاهد، وتؤدي الى إضعاف فعالية الصورة. ولكن في المقابل فإن الافلام الوثائقية ربما يصعب إعطاء اهمية كبيرة لتكوين الصورة لضيق الوقت وعدم توافر الظروف التي تسمح بذلك، ومن ثم فإن تركيز الاهتمام يكون على الناحية الموضوعية اولا . وقد تعمد الأفلام الوثائقية الى عدم الاهتمام بالموازنة (الكادر) لكي تكون الصورة واقعية ومقنعة للمشاهد، " ففي الافلام التي تدور حول إزالة الاحياء الفقيرة والقديمة والبركات لبناء مساكن جديدة نرى انه مما يزيد من تأثير الشريط وقوته استخدام لقطات فقيرة التكوين مضطربة العناصر ويسودها عدم التوازن فلا وجود مسبق للديكور في الفيلم الوثائقي وحركة الاشخاص وخروجهم من الكادر تكون حرة، خصوصا في تلك الافلام التي تصور فور وقوع الحدث كما في المشاهد المباشرة لانهيار برجي التجارة العالمي واعادة استخدام هذه الوثيقة من قبل المخرج مايكل مور في فيلم (الحادي عشر من سيبتمر)، أو بعض أفلام الكوارث الطبيعية، أو اعمال العنف التي تقع في اثناء التظاهرات وكيفية التصدي لها كذلك فأن

المؤثرات الصوتية الطبيعية والحقيقية التي تمتاز الافلام الوثائقية باستخدامها بشكل دائم وان كانت الافلام الروائية تستخدمها ايضا خصوصا في المشاهد التي تصور خارجيا تعد من السمات الجمالية للسينما الوثائقية، والتي يتم فيها تسجيل الاصوات الطبيعية وليس المؤثرات التي ربما يكثر أستخدامها في الاستوديوهات، كذلك فانه في الافلام الروائية يكون الحوار الذي يتضمنه الفيلم حواراً معداً مسبقا، و المؤثرات الصوتية، الموسيقى التصويرية التي ترافق الفيلم طوال عرضه توضح بما يتلاءم وقصة الفيلم وثيمته التي يريد ان يوصلها، وكلها عناصر اساسية في الفيلم، لكن الفيلم الوثائقي الذي ينشد الصدق والواقعية، يحاول جاهدا أن يبقى محافظا على المبادىء التي بني عليها، وهي نقل الواقع أو تسجيله كما هو من دون تحريف قدر الامكان، لذلك فان الفيلم الوثائقي لا يستخدم في تسجيله الصوتي إلا المؤثرات الصوتية الطبيعية الموجودة والمسموعة في لحظة التصوير، لانها تعطي مصداقية كبيرة للفيلم، وهي اصوات طبيعية واقعية لأنواع عديدة من الاصوات، مثل صوت العصافير او صوت محركات السيارات، وكذلك صوت المارة في المكان الذي يتم فيه التصوير وغيرها من الاصوات، وعلى الرغم من أن الاصوات المزيفة ربما تكون في أحيان كثيرة أكثر وضوحا وجاذبية لكنها في الأفلام الوثائقية ربما لا تكون مقنعة كالاصوات الطبيعية الحقيقية، لذلك فان جهودا كبيرة تبذل في اثناء تصوير الفيلم الوثائقي للحصول على المؤثرات الصوتية الطبيعية، لكن مع ذلك فإن تأثير المؤثرات الصوتية على العواطف الانسانية يتوقف على توارد الأفكار والذكريات أكثر منه توقفه على المؤثر الصوتي في كثير من الحالات، ومن ثم فانها تسهم في زيادة التأثير العاطفي للمرئيات. لذلك يعد الاستخدام المتقن للمؤثرات الصوتية الطبيعية والحقيقية

سمة جمالية وميزة من ميزات الفيلم الوثائقي ،ويضفي على الفيلم الجو الدرامي المطلوب، كذلك فإن المشاهد يأتي لمشاهدة الفيلم وهو على بينة أن كل ما في هذا الفيلم هو واقعي وحقيقي، والمؤثرات الصوتية هي جزء من هذا الواقع .ويشكل استخدام الممثل في الفيلم الوثائقي سمة جمالية من سمات الفيلم الوثائقي، خصوصا الممثل غير المحترف الذي يعطي انطباعا وقناعة لدى المشاهد ان ما يجري أمامه من نقل للواقع انما يمتاز بمصداقية عالية حيث انه عندما يحتاج المخرج الوثائقي الى وصف التطورات النفسية والشخصية، وعندما يحتاج الى الوصول الى اعماق النفس البشرية ومعاناتها وما تملك من تعقيدات وتناقضات لاسيما أن الوسائل المباشرة للسينما الوثائقية من كاميرا واسلوب تصوير لا تستطيع القيام بذلك ونتيجة لذلك يتعذر الاستغناء عن الممثلين سواء كانوا محترفين او غير محترفين، كذلك فان الحاجة الى الممثل في الفيلم الوثائقي تبرز عندما يحتاج المخرج الى إعادة بناء الحدث من جديد، وكذلك عندما تنقص المواد الواقعية لديه، ويقول اسفر شوب: " إن تحضير المشاهد التمثيلية عندي هو نتيجة لنقص المواد الواقعية"، وعلى الرغم من أن ذلك يعني تحريفا للواقع ولكن بشروط، فالممثل يعيد اداء او تمثيل حياة الشخصية الرئيسة أمام الكاميرا، أو الشخصية التي تدور حولها الاحداث .وبذلك يتمكن المخرج من الدخول الى اعماق حياة الناس، والممثل غير المحترف يتصف بعفوية في سلوكه وكذلك حركته بالفعل الدرامي، ويكون جهده التمثيلي او الادائي ناتج لتفاعله مع ظواهر الواقع وتقوم الشخصية الرئيسة بإعادة احداث حياتها على الشاشة، وفي رأي مخالف بفضل أرنست لندجرين الاعتماد أكثر على ممثلين مدربين في الفيلم الوثائقي فيقول:" أفضل وسيلة لتحقيق ذلك، هي أنتقاء نماذج معينة من الناس، ولابد لتنفيذ ذلك من الاستعانة أكثر فأكثر

بممثلين مدربين على تصوير نمو الشخصيات الانسانية، وما يصاحب هذا النمو من عمق فكري وعاطفي".

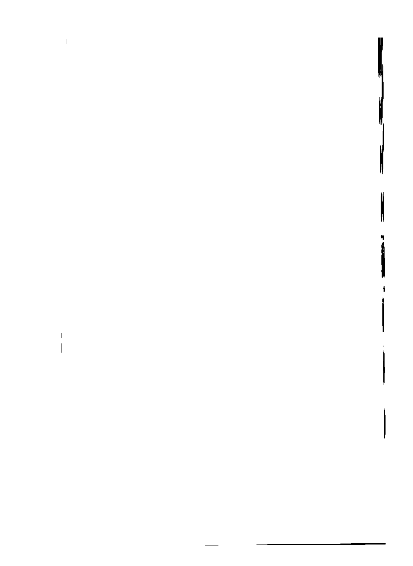
لذلك فأنه انه مع اهمية الأثنين الممثل المحترف وغير المحترف، لكن جمالية الفيلم ربما تكون اشد وضوحا وتناول الواقع اكثر اقناعا، عند استخدام الممثل غير المحترف، على الرغم من ان النماذج الانسانية المختارة للفيلم الوثائقي كموضوع نتعرف من خلاله على واقع اجتماعي معين: هذا الواقع بالتأكيد له عمقه الفكري الذي يتطور مع نمو الشخصيات، ويحدث فيه جدل فني ربما لايدركه الممثل غير المحترف، ويكون ادراكه واستيعابه اكثر عند الممثل المحترف . ويطلق البعض على الافلام الوثائقية التي يستخدم فيها الممثل بأفلام الدوكودراما(Docudrama) "وهو مصطلح يعني وثيقة (واقعة حقيقية) معالجة بطريقة درامية (بطريقة تمثيلية أو شبه تمثيلية) اي الدراما الوثائقية أو الأفلام الوثائقية التي يستخدم فيها الممثل. حيث ظهر في التلفزيون البريطاني أول شكل للفيلم الوثائقي الذي يستخدم فيه الممثل المحترف وكان ذلك بداية ظهور شكل جديد من اشكال السينما الوثائقية عرف بإسم الدراما التسجيلية أو الدوكودراما وانتشر بعد ذلك في مختلف محطات التلفزيون" . وكان أول فيلم وثائقي استخدم الممثل المحترف هو فيلم (المانيا تحت الرقابة) الذي اخرجه "روبرت بار" الذي كان له "ولميخائيل باري" ودونكان روسي " الريادة في مجال الدراما التسجيلية حيث اشترك الثلاثة في خلق حركة فنية تنتصر للأتجاه الذي يرى "ان أستخدام الممثل في السينما التسجيلية يمثل نوعا من الإثراء للأفلام التسجيلية وذلك بزيادة مفرداتها الفنية لتشمل وسائل تعبير درامية وذلك من دون الإخلال بالقيمة الموضوعية التي تقدمها السينما التسجيلية" .

إن السينما بشكل عام والوثائقية بشكل خاص انما تؤثر بالراي العام من خلال الموضوع الذي تطرحه وإن واحدة من جماليات السينما هي هذا التاثير، نظرا لخطورة الدور الذي تؤدي في توجيه أفكار الناس وسلوكهم وربما التاثير في قيمهم الاجتماعية والاخلاقية كذلك ومن ثم إمكانية تغيير أسلوب الحياة الذي اعتادوا عليه، لان السينما ومنذ بدايتها الأولى إستطاعت أن تشد اليها المتفرج الكبير والصغير وتدخلهم في عالمها السحري، وعن تطورها وإكتسابها طابعا إنسانيا وصلتها بحياة الانسان، غدت وسيلة أتصال مهمة تتوجه لمختلف شرائح المجتمعات لنشر الثقافة والوعي ولتؤثر بالراي العام بشكل مباشر أو غير مباشر. فالمتلقي يستطيع من خلال ما يشاهده من أفلام وما تتضمنه من وقائع وأحداث تتعلق بالبيئة والوسط المحلي او في المحيط العالمي يتعرف ويدرك الحقائق والظواهر المختلفة للحياة وهذه الظواهر والحقائق هي التي تساعده على تكوين وجهة نظر ومن ثم رأي عام يتبناه فيما بعد حيال مشكلة أو حدث أو شخصية، وكل ذلك يعد من السمات الجمالية التي تمتاز بها السينما بشكل عام والسينما الوثائقية بشكل خاص وذلك لأن ما تقدمه السينما الوثائقية يكون مقترنا بالواقع الحقيقي الذي يمكن للمتلقي ان يتلمسه من خلال محيطه الذي يعيش فيه ومن ثم فان العديد من تفسيراته حول الظاهرة الاجتماعية الموجودة في هذا المحيط ربما تستند في ما تستند اليه الى ما ترسخ في ذهنه من مشاهدات سينمائية ربما عرضت او عالجت هذه الظاهرة او تلك في احد الافلام التي شاهدها، يقول جوريس أيفانس عام 1945: "في أوربا بشكل خاص تحولت افلام تسجيلية كثيرة الى افلام نضالية عبرت أمام الراي العام عن الحاجة الملحة الى مستوى معيشة أفضل وطالبت كذلك بالتطور الوطني"، اذن هنا تحولت السينما الوثائقية الى وسيلة مطالبة واحتجاج للراي العام. إن تأثير الفيلم الوثائقي في الراي العام يرتبط بعدة عوامل

يرتكز على مبدأ إجادة صانع الفيلم لصنعته وتحقيقه لاعلى درجات الاقناع بالمحافظة على النقل الامين للواقع وعرض ذلك الواقع بطريقة جمالية مؤثرة. إن مدى مهنية وحرفية إعداد الفيلم الوثائقي ومدى تلازم العمل في الفيلم وتوافقه مع المعايير والشروط الفنية والاجرائية الواجب اتباعها كعملية إعلامية وكعملية فنية تقنية يمكن ان تحقق تاثير اكبر في الراي العام، كذلك فإن تلازم الشكل الفني مع مضمونه من حيث ان الواقع بكل ما يفرزه من موضوعات وما يطرحه من قضايا هو الاساس الذي يرتكز عليه مضمون الفيلم، لا يعني الغاء الجانب الشكلي للفيلم، بل يتم الاهتمام بالشكل بإعتباره الإطار الذي يحتوي المضمون، فمهمة الشكل الأساسية بناء المضمون بالصورة اللائقة جماليا كي يجد قبولا لدى المتلقي، ان ملاءمة الفيلم الوثائقي كوسيلة إتصال وثقافة للمجتمعات المستهدفة ولطبيعتها، وكذلك مراعاة الاختلاف بين العقليات واساليب الحياة . يمكن ان يخلق لها جمالية تجعل المتلقي يتقبلها بقوة ويتاثر بها، يقول جريرسون: اذا كانت السينما كالمرآة تعكس حياة المجتمع في حركة ديناميكية، فهذا ليس كافيا، لأنني أريد استخدام السينما كمطرقة لتشكيل المجتمع. لذلك فان ان السينما الوثائقية ومن خلال هدفها الأول وهو استهداف الجمهور من خلال تقديم الواقع بشكل فني خلاق يحقق اكبر قدر ممكن من التأثير في هذا الجمهور او إستهداف شريحة معينة منه من خلال فكرة أو ثيمة الفيلم وهدفه الأساس الذي يريد ايصاله، لابد ان يتوفر على نسبة عالية من الجمالية التي تؤثر هي الاخرى في المتلقي وتجعله يتابع الفيلم ويتأثر به، وكل ذلك يتحقق من خلال العديد من انواع الفيلم الوثائقي الذي يتوافر كل نوع منه على قدر كبير من الجمالية التي يمكن ان تحقق هدف هذا النوع او ذاك من الافلام الوثائقية .

الفصل الرابع

التطبيقات



حاولنا في هذا الفصل اختيار عينات تمثل اشكال متنوعة من عملية تناول الواقع في الفيلم الوثائقي، ومقتربين بشكل فاعل من هذه الافلام على اساس النقاط الاتية:

1. تعتمد معالجة الفيلم الوثائقي في تناوله للواقع على نوع الفيلم الوثائقي وشكله، الفيلم التقليدي والموسيقي والأفلام العلمية وأفلام الرحلات وأفلام السياحة وشكل المعايشة وشكل الملاحظة الطويلة والبناء المونتاجي وإعادة بناء الحدث وتمثيله، بالاعتماد على عناصر اللغة السينمائية.

2. تشكل بعض التشوهات في مجال الصورة أو الصوت جانبا من جمالية الفيلم الوثائقي .

3. يتعامل الفيلم الوثائقي بحرية كبيرة في تنظيم الشكل الفني لمادة الواقع وكيفية تناولها .

4. الفيلم الوثائقي أكثر قدرة على تزييف الواقع من الفيلم الروائي لذا فإن فلسفة الحقيقة والواقع تعد نسبية فيه .

5. تعتمد جمالية الفيلم الوثائقي على جمالية الواقع ذاته، ويتم ذلك من خلال التكوين وحركة الكاميرا وزوايا الرؤيا .

6. اتاحت االرؤية الحديثة والتطور التقني والتكنولوجي أفقاً اوسع لاضافة أمكانيات جديدة في تناول الفيلم الوثائقي للواقع مثل تطور فن الكرافيك والكاميرا والحاسبات.

اما الافلام التي تم اختيارها فكانت على النحو الاتي:

فيلم الأرض



THE EARTHالارض

PRODUCRSانتاج

SOPHKELES TASIOULIS تايسلوس سوفكيس

ALIX TID MARSHاليكس تيد مارش

MUSICموسيقى

GEORGE FENTONجورجي فينش

EDITORمونتاج

MARTIN EISBURYمارتن ايزبيري

DIRECTORاخراج

ALASTIR 'FOTHERGILLالستر فوثركيل

إنتاج

BBC WORLD WIDDEال بي. بي. سي

2007

ملخص فيلم الأرض

يتحدث الفيلم عن كوكب الأرض والمتغيرات التي تمر بها خلال عام كامل، من متغيرات مناخية وإنخفاض حاد في درجة الحرارة في أماكن معينة وارتفاعه في مناطق أخرى وقسوة التضاريس وعلاقة كل ذلك بدورة حياة الحيوانات التي تعيش عليها، من خلال رحلة لبعض حيوانات الإبل والدببة على مدار السنة والظروف القاسية التي تواجهها، وتم تصوير كل ذلك من خلال شكل المعايشة حيث رافقت الكاميرا هذه الحيوانات لرحلة امتدت لألاف الميال مصورة تفاصيل حياتها والمخاطر التي تتعرض لها وكيفية تلافيها لبعض هذه المخاطر ومبينة الأسباب التي تدعوها لهذه الرحلة .

تحليل فليم (الارض the earth)

فيلم الارض ينتمي الى احد الاشكال الاربعة للفيلم الوثائقي وهو شكل المعايشة.

اولاً: السرد

بسبب الارتباط الواعي بين السارد (الراوي) والمادة المسرودة زمانيا ومكانيا، نرى ان مستوى السرد الموضوعي قد طغى بشكل كلي على بنية فلم (الارض)، لان مفهوم الموضوعية يرتبط ابتداءً بموقف المراقب المحايد الذي يحاول رصد الاشياء وعرضها من دون الاقتراب من احدها على حساب الاخر او تبني وجهة نظر ذاتية او تفسير ظاهرة معينة انطلاقا من ذاتية الصانع، وهذا ما رأيناه في فلم (الارض)، الذي يبدأ باستعراض الارض من السماء، أي كروية الارض وما يحيط بها في الفضاء من غيوم او منظرها من الاعلى وشروق الشمس، ومن ثم استعراض آلة التصوير المناطق الباردة (القطب المنجمد) فمنابع المياه والشلالات، وصولا الى المناطق الحارة (الصحراء)، فحرارة الشمس وهجرة الطيور وهي تحلق في اسراب هائلة، واخيرا الغروب، وكان هذا المشهد يحمل تمهيداً او شكلاً موجزاً لما سيتم استعراضه او متابعته ورصده في هذا الفلم، فضلا عن كون هذا المشهد يحمل قيمة استهلالية لان مادة الفلم هي جميع هذه المناطق، اذ يتم فيها رصد الحياة في الارض، (حياة الحيوان)، وطبيعة حياة الحيوانات وخصوصيتها المرتبطة بظروف العيش، والكفاح من اجل التواصل، كيفية خاصة بالمناخات الارض المختلفة، وهكذا نرى ان صانع العمل يختار القطب المنجمد بوصفه المشهد الاول في تتبع حياة الحيوان، وتحديدا حياة الدببة هناك، اذ مع شروق الشمس، وكأنها اشارة لبدء موسم جديد للحيوانات،

ونتعرف على مسيرة الدببة بعد انقضاء الشتاء للوصول الى منابع الماء والحصول على طعامها، فتخرج الدببة من جحورها، اراد صانع العمل ايصال فكرة الشروق وبداية عهد جديد من الحياة، نرى ان الدبة الأم تخرج ولكن ليس لوحدها بل مع دبين صغيرين، لتبدء رحلة هذه العائلة الصغيرة في رحلة الوصول الى الماء، وبعد ان يتابع صانع العمل حركة هذه العائلة باكثر من زاوية واكثر من حركة حيث يتم تسجيل كل تفاصيل حركة الصغار وهم يتلمسون للمرة الاولى الحركة على الجليد، بمحاولاتهم التي تفشل حينا وتنجح حينا اخرى، ينتقل الفلم الى مشهد اخر، حيث آلة التصوير من فوق مستوى النظر، فنرى غابات الارض وهي مغطاة بالثلوج، مع بداية خجولة لذوبان الثلوج، والاعلان عن بداية الحياة، تظهر حيوانات شتى وهي تبحث عن طعامها، مثل حيوان (القط البري)، ومن ثم تصوير الطيور على اشكالها في الغابة، (عصافير وبط ونوارس ونعام)، وغيرها من الطيور، ونرى هنا ان صانع العمل قد اكد على الخطوة الاولى لحياة الصغار، بعد فصل الشتاء، ففراخ الطيور تبدأ المشي وتعلم الطيران وهي تلقي بنفسها من اعلى شجرة عملاقة، وقد تم تصوير هذا المشهد باكثر من زاوية مع توظيف الحركة البطيئة في بعض اجزائه، تتعدد المشاهد، وتتنوع الحيوانات التي تبحث عن الطعام بطرق مختلفة، فالايل يجري على شكل قطعان كبيرة، وهو يقطع ارض شبه جرداء، ومحاولات الذئاب في عملية اختيار الايل الضعيف ومن ثم متابعته والانقضاض عليه لافتراسه، وبالفعل بعد مطاردة مثيرة وطويلة يستطيع الذئب من اصطياد احد الايل ويبدأ بالتهامه، الفلم ينهض على شكل المعايشة في التعامل مع الواقع جماليا وفنيا فالمعايشة تعني فيما تعنيه هي مراقبة ما يحدث وتسجيل كل شيء بالدقة المطلوبة من اجل اعداد رؤية اخراجية تتعامل بجمالية وفنية مع واقع صعب غير مسيطر

عليه، فضلا عن كون الفلم يتعامل مع عالم الحيوان، ان طبيعة السرد في هذا الفلم اخذت منحى موضوعياً صرفاً وبسبب طبيعة الموضوع المعالج، وهو ما يمكن تأشيره في التطرق لاكثر من قارة او مكان في الارض لعرض طبيعة الحياة القاسية او حياة البراري التي يعيش وسطها الحيوان وتبرز المعايشة في طريقة المعالجة السردية، من خلال صوت المعلق، او التعامل مع المكان بطريقة تفصيلية، يضاف الى ذلك عملية التنقيب النوعي عن حياة الحيوانات التي غالبا ما تكون غائبة عن افكارنا او رؤانا لا سيما ان الاماكن التي يحتمون في وسطها بحاجة الى شراسة وقوة وصبر كبير من اجل العيش في وسطها .

نهض السرد الصوري في فلم (الارض) بفضل شكل المعايشة في التعامل مع الواقع، باكبر قدر ممكن من الاقتراب، حتى غدت جميع الآت التصوير وكأنها جزء لا يتجزأ من الواقع، وهذا ما جعل عملية السرد ممتعة، فالأحداث المسرودة لم تقف عن حدود معينة في عملية البعد الجغرافي بين الة التصوير والواقع بل تمت عملية امتزاج واع وخلاق بين الكاميرا والواقع واصبحت عملية السرد تقترب بصورة اكثر سلاسة من الاحداث ففي مشاهد (43و44و45و46و47) وهي جزء من المشهد التي صورت الهجرة الملحمية لقطيع ضخم من الفيلة وهو يعبر ارض قاحلة، للوصول الى منابع الماء، ومصدر الغذاء، نرى ان صانع العمل قد وفق في عملية سرد هذه الحركة الكبيرة، لقطات عامة وبالوقت ذاته تم توزيع العديد من الكاميرات في اماكن متفرقة وهي تصور بوعي ودراية كل التفاصيل التي ترافق عملية الحركة الموضوعية للفيلة، فكل تفصيل، او توصيف للحركة كان واضحا، ان هذه العملية التقنية افادة السرد للكشف عن طبيعة ومقدار المشقة التي يتحملها الحيوان في سبيل الوصول الى مصدر الغذاء، فضلا عن كمية الخسائر التي يبذلها في

طريق الرحلة وما يمكن ان يتعرض له القطيع من خطر واوبئة تعمل على التقليل من عدده وهو يسير صوب المجهول.

ولابد من التأكيد هنا ان طبيعة السرد في فلم (الارض) قد اخذت شكلا متميزا في التعامل مع طبيعة المعلومات وتنوعها من خلال ابراز بعض اللوازم السردية المتعلقة بعملية الانتقال في المكان او الزمان او ابــراز حالــة التنــوع المنــاخي او تعاقــب الفصــول داخــل الواقــع الحياتي المعاش.

فنرى ان مشهد التمهيد قد عمد الى سرد احداث تتعلق بالارض بشكل كلي اول الامر ومن ثم تم عرض تفصيلات اخرى تتعلق بطبيعة حياة الحيوان والاماكن التي يعيش وسطها، ومن هنا اخذ السرد منحى اخر في عملية تفكيك المكان وابراز طبيعة حياة الحيوان وطرقه وكذلك

- يخضع للسرد الموضوعي الذي نجح في الابتعاد عن الذاتية وعرض الحياة التي يحياها الحيوان بكل حياد ومصداقية.

ثانيا :التصوير

لابد من التأكيد اولا ان التصوير في هذا النوع من الافلام يتطلب مهارة فائقة فضلا عن التقنيات المصاحبة لالة التصوير لاسيما ان فلم (الارض) يعالج موضوعة حياة الحيوان وكفاحه المستمر من اجل ديمومة الحياة. لهذا فقد حفل فلم (الارض) بتوافر العديد من التقنيات التي رافقت الكاميرا، ففي مشهد رقم (26). مجموعة من صغار الطيور تتعلم الطيران من اعلى شجرة عملاقة والسقوط ارضا. نرى ان صانع العمل قد صور هذا المشهد بواسطة اكثر من الة تصوير، فيبدأ المشهد بلقطة عامة للمشهد. ومن ثم يتم متابعة الطير الام وهو يهبط من الشجرة المرتفعة، وهو اذن لصغارها للتحليق وخروج الطير من العش

الذي سكن وسطه طوال مدى الشتاء، فيلجأ صانع العمل الى تصوير طيران الصغير الاول من على مستوى وجهة النظر، للشجرة المرتفعة، ومن ثم، يبدأ بلقطات متنوعة وحجوم اخرى، تتعلق في عملية القفز التي يقوم بها الصغار، نرى لقطة اسفل مستوى النظر، حيث تبرز الشجرة وهي شاهقة الارتفاع، وصغار الطير، يقفزون صوب الارض المعشبة، ومن ثم لقطة من اعلى مستوى النظر، حيث يقفز احدهم من الشجرة صوب الارض، وهناك اكثر من لقطة لصور ارتطام صغير الطير، بالارض ليخطو اولى خطواته عليها، ويلحق بامه، فكان المشهد اشبه بتلك اللعبة التي تصور عملية السقوط الحر، والقفز من الاماكن المرتفعة، ولكن الفرق ان اللعبة تجري في ظروف امنة في حين ما عرض في المشهد كان بلا أي مقدار للامان، ان تصوير مثل هذه المشاهد جاء نتيجة الاعداد المسبق، والمعايشة، التي قام بها المخرج، لمعرفة هذه الخطوات وتوزيع كاميراته بالزوايا الصحيحة والاماكن التي تؤمن اكبر قدر ممكن من المكان.

وتبرز عملية التعامل مع الواقع من خلال شكل المعايشة في مشهد رقم (8)، حيث تصور الكاميرا، مشهد خروج الدبة وصغارها من الجحر الذي تعيش فيه، حيث يتم تصوير هذا المشهد من خلال البدء بلقطات عامة جدا حيث يظهر الثلج وهو يغطي كل شيء، ولا يوجد في الافق غير البياض الممتد، ومن ثم يتم تفصيل اللقطات، وهي تراقب خروج الدبة من الجحر، ويتبعها صغارها الاثنين، وكأن ما يصور في المشهد هو عمل درامي بحت، فآلة التصوير تقف في مكان يمكنها من تصوير الاحداث، بل ومتابعته، من خلال الانتقال من مكان الى اخر، بصورة توافق مع خط سير الدبة الام وهي تريد الوصول الى مكان المياه، فنرى الة التصوير تراقب مرة وتنتظر مرة وتتابع مرة اخرى، ان عملية توزيع آلات

التصوير. اخذت في الحسبان طبيعة الطريق ومصدر الحركة، بحيث لا تعمل مع مضايقة حركة الحيوان باي شكل من الاشكال. لابد من التاكيد على عملية زرع الكاميرات في اماكن محدد لا يمكن لها ان تجذب الانظار او تثير قلق وريبة الحيوان، وبالوقت ذاته تعمل على تصوير ما يحدث امامها باكبر قدر من الاقتراب في متابعة ادق تفاصيل الحركة او تقنيات التعليم التي تقدمها الام لصغارها.

ثالثا: المونتاج

وظف صانع العمل العديد من تقنيات المونتاج في بناء هذا الفلم، فمثلا هناك تقنيات تتعلق بعملية التسريع، او الابطاء، عملية الربط على اساس توظيف مزج لتمهيد الانتقال من مكان الى اخر، ونود ان يؤكد ان صانع العمل لم يعمد الى توظيف القطع بشكل كبير وواضح في الفلم، وانما وظف لقطات طويلة لتاكيد عملية المطاردة، او ايجاد معادل زمني لما يحدث من صراع في الحياة، وهذا ما يميز شكل المعايشة، فلا يمكن لصانع العمل تصوير هذا الفلم من دون ان يكون قد عايشه ولفترات طويلة كل ما يحدث، وفي جميع المناطق، لان الة التصوير في هذا الفلم كانت تتبع حركة الحيوانات وكأنها حركة مرسومة ومعد لها سلفا، ولكن السبب الحقيقي هو تمكن صانع العمل من متابعة ما كان يحدث، او معرفته المسبقة بما سيحدث من حركة واتجاهاتها بسبب المعايشة التي جعلته يعرف السمات الاساسية للحياة والحركة على الارض في العديد من المشاهد، لان ضرورة المعايشة هنا، تبنى على اساس التعرف، وامتلاك صانع العمل لجميع مقومات متابعة الافعال ضمن واقع غير مسيطر عليه، وتصوير حيوانات لا يمكن التكهن بما ستفعله او طبيعة الحركة او رد الفعل الذي ستقوم به.

وظف صانع العمل المؤثرات الصورية في تحقيق الانتقال ضمن فضاء المكان داخل محيط الارض. فنرى ان المخرج قد عمد الى توظيف المزج، في تحقيق الانتقال من مكان الى اخر، وكأنه يريد منا ان نحقق شيئاً من الربط وتتبع الحياة على اختلاف الطبيعة وتضاريسها في الاماكن الاخرى. فضلا عن توظيف تقنيات الحركة السريعة او عملية الابطاء في تصوير اللقطات، التي مكنت المتلقي من تتبع بعض الافعال او المناظر التي لا يمكن اكتشافها او رؤيتها دون توظيف مؤثر الحركة السريعة، ان عملية توظيف الحركة السريعة في تصوير بعض المشاهد واللقطات، يدخل ضمن فضاء شكل الملاحظة الطويلة، أي عملية ترك الة التصوير وهي تعمل لمدة زمنية كبيرة تتابع من يحدث امامها من فعل بطيئ، يتعلق بعملية النمو او ذوبان الجليد، او عملية اخضرار الارض بعد ان كانت مغطاة بالجليد، ان توظيف هذه التقنيات في بنية الفلم لم يفقده المصداقية الوثائقية التي تعني فيما تعنيه عدم المساس بالواقع الموجود من قبل. وعدم احداث أي تغير من شأنه يؤدي الى تبدل في عمليات الفهم، وسبب ذلك ان الفلم قد عالج ازمنة طويلة نسبية وهذا ما يتطلب منه التعامل بمصداقية مع عملية انقضاء الزمن او التنوع المكاني من حيث الانتقال من مكان الى اخر، فضلا عن توظيف هذه التقنيات لاجل ابراز بعض الحركات السريعة والتي تتطلب الحركة البطيئة في عملية عرضها لتحقق جدواها على الصعيد الفني والجمالي.

تم توظيف المونتاج في فلم الارض بطريقة محكمة للغاية لاسيما عند عملية صياغة بعض الاحداث المؤثرة على المستوى الحياتي، فعلى سبيل المثال، وفي مشاهد ارقام (19، 20)، حيث تم بناء قصة صغيرة، تتعلق بمطاردة احد الذئاب الجائعة لقطيع من الايل، هنا عمد صانع

العمل الى توظيف اكثر من الة تصوير في تتبع الاحداث التي تجري على ارض الواقع من دون تدخل فيها، فكان البناء المونتاج لعملية المطاردة تجري اول الامر بلقطات عامة تتعلق بقطيع الايل، ومن ثم لقطات للذئب الذي كان يحاول الوصول الى احدهن، وحالما نجح الذئب في تحديد شكل وجود احد الايل الصغيرة، نرى ان البناء المونتاج اخذ شكلاً اخر يتعلق في البناء الشكلي من خلال توظيف لقطات اقل طولا من اللقطات السابقة، حيث كانت هناك لقطات تظهر الايل وهو يحاول الهروب، ومن ثم لقطة للذئب وهو يطارده دون هوادة، ثم لقطات عامة تبين لنا انفراد الايل الصغير عن القطيع، وتأخره عنه، ثم لقطات للذئب وهو يطارد الايل، لينجح في نهاية الامر في اصطياده وافتراسه، هذا البناء المونتاجي في عملية المطارده، منح المتلقي شحنة عاطفية كبيرة في تتبع الاحداث وما ستنتهي اليه، لاسيما ان اللقطات التأسيسية الاولى للقطيع كانت تبرز مسير الايل وعلاقة صغار الايل بامهاتهم، فإنشاء صانع العمل هنا شيء من التعاطف بين المتلقي وحياة الحيوان وهو ما انتهى بعملية الاصطياد وافتراس احد الايل الصغيرة.

وهذا الشيء نفسه يمكن ان يقال عن طبيعة العلاقة بين قطعان الجاموس فيما بينهم، ان توظيف المونتاج في الفيلم الوثائقي ينهض على عملية تحقيق شيء من العلاقة العاطفية المشحونة بالفكر بين المتلقي وما يعرض امامه من احداث، وقد نجح المونتاج في تحقيق هذا الارتباط العاطفي بين المتلقي من جهة وما هو معروض من جهة اخرى.

رابعا :الشريط الصوتي

تم تفعيل الشريط الصوتي في فلم (الارض) من خلال التعامل مع بعض مفرداته، فلم يكن هناك حوار، بسبب طبيعة الموضوع الذي

يتحدث عن حياة الحيوانات، ولكن تم توظيف باقي عناصر الشريط الصوتي بطريقة غاية في الدقة والجمال، ان تفعيل الشريط الصوتي لابد ان يرتبط بالفكرة الاساس التي يريد الفلم تاكيدها، كما هو واضح في فلم الارض، فالحياة بكل ما تحمله من عنفوان وقسوة وجمال كانت هي موضوع الفلم، لذا فقد وظف الصوت على اساس هذا المخطط الاساس من الفلم، فعلى سبيل المثال نرى ان صانع العمل قد وظف الصمت في بنية الفلم لاسيما في المشاهد الافتتاحية، ففي مشهد رقم (8) جاء توظيف الصمت وهو يعبر عن اللاحياة التي كانت في القطب المنجمد فلا صوتاً ولا اية حركة، بل مجرد لون ابيض ممتد نحو الافق، وهو ما اراد صانع العمل تأكيده فجاء الصمت وهو يعكس حالة الموت او السبات التي يعيشها الحيوان في فصل الشتاء على الرغم من ان عملية توظيف الصمت في فضاء الطبيعة امر محفوف بالمخاطر ما دامت الحياة تدب في كل تفاصيلها. وطبيعة الحياة هي الضجيج والاصوات المتنوعة، الا ان التوظيف الفني والجمالي للصمت قاد المتلقي الى التعرف على طبيعة كل فصل من فصول السنة وخصوصيته وتاثيره المباشر في الحياة.

اما على مستوى التعليق فقد وظف صانع العمل التعليق في فيلم الارض بطريقة تنسجم وطبيعة الموضوع المعالج، فهناك نص تفصيلي يوصف طبيعة الحياة في البرية وحياة الحيوانات، فضلا عن تحديد سمات اساسية في التعليق، فقد كان التعليق قصيراً وغير مسهب وهو يحمل اشارات واضحة محددة عن المعلومات التي لم تتقاطع مع ما تعرضه الصورة من احداث وافعال، بل كان التعليق يمهد لما سيحدث من دون اي شرح او تفسير، وانما يحمل بعض معلومات التي تنتمي لخارج فضاء الصورة او تلك المعلومات التي تمتلك قيم مكانية وزمانية.

احصائية لا غير وهو ما جعل التعليق منسجماً مع طبيعة الاحداث العلمية وغير مثقل او مزاحم او مكرر للمعلومات التي كانت موجودة اصلا داخل الصورة السينمائية.

اما على مستوى المؤثرات الصوتية فقد وظف صانع العمل المؤثرات الطبيعة التي تنشأ من المكان في عملية اغناء الصورة ومنحها المعلومات الصوتية التي تدلل على المكان، ففي مشهد الغابات، نرى ان صانع العمل قد وظف صوت الشلالات التي كانت خارج حدود الصورة للتعبير عن وجود مكان اخر ينتمي للغابة، في حين نرى ان المؤثرات الصوتية في الغابة قد كانت حافة بجميع الاصوات التي تصدر من المكان، فكانت عملية اغناءاً جمالياً للفيلم، لاسيما ان تنوع الاصوات يقود حتما الى مفهوم الطبيعة الحيوانية المفعمة بالحياة، في حين نرى ان المؤثرات في مشاهد الاراضي الجافة لم تكن غنية ومتنوعة بسبب طبيعة المكان الذي يصدر مثل هذه الاصوات.

خامسا: المكان

ان ما يميز هذا النوع من الافلام هو التعامل المباشر مع المكان بكل ما يحمله من بنى وتضاريس، او ما يمثله من قسوة وبطش، او ما يرمز اليه من حياة او موت، لقد كشف فلم (الارض) العديد من البيئات التي تمتلك سماتها الشكلية والتكوينية الخاصة بها والتي تتميز عن غيرها، ان طبيعة المعالجة على وفق شكل المعايشة، قاد المتلقي الى التحرك نحو الاماكن والكشف عنها وتوصيفها لابراز مظاهر الجمال والقسوة والحياة، فيها، فعلى سبيل المثال، تميز المكان في القطب المتجمد، بخواص لم تكن موجودة في الاماكن الاخرى، وهذا التميز انعكس على طبيعة الحياة واشكال الحيوانات فيها، فكان القطب

المنجمد فقيراً في التفاصيل ولا يمكن الكثير من الاشكال الحياتية، فكان الجليد هو السمة الابرز او الاكثر وجودا فيها، وهو ما يعكس خصوصية المكان، في حين نرى ان المكان في الغابات يختلف كثيرا، فالاشجار او تضاريس المكان والمتعلقة بطبيعة الحياة، كشفت عن كثافة الحياة التي تحيا في وسطها.

ان عملية التنوع المكاني قاد الى عملية تنوع في ابراز الحيوانات، فكل مكان له ادواته المعيشية التي تفترض نسقاً معيناً من المخلوقات، تتكيف مع طبيعة الحياة، ففي مشاهد الصحراء كان المكان قاسيا، وبمستوى قسوة القطب المنجمد، أي ان الدلالة التي اراد صانع العمل ابرازها من تنوع المكان، هو المفهوم الاحيائي، فعلى الرغم من اختلاف طبيعة المكان طرزه، فانه يمتلك الدلالة نفسها، او مبني على الرمزية نفسها ولم تعد الطبيعة في كثير من المشاهد هي مصدر الحياة، بل كانت مكان للموت، والقسوة، مكان للافتراس ومكان يسود فيه قانون القوي والضعيف.

سادسا: الزمن

تم التعامل مع الزمن في فلم (الارض) بطريقة ذكية من خلال تفصيل بنية الزمن داخل الفلم بطرق ترتبط بالرؤية الاخراجية والمعالجة الفنية للواقع وعلى النحو الاتي:

1. غالبا ما كان يعمد صانع العمل الى اظهار الليل ووصولاً بالنهار، ولينتهي المشهد او المقطع في الليل دلالة على انقضاء المدة الزمنية، او عند الانتقال من مكان الى اخر لعرض حياة بعض الحيوانات سواء في القطب المنجمد او في الصحراء او في الغابات ان عملية انقضاء الزمن في الارض لابد ان تتطلب توظيفاً فنياً وجمالياً، يعكس الفكر

الذي يريد صانع العمل ابرازه في التنوع الكبير والتعدد الهائل للمخلوقات على الارض وكيفية معالجتها بطرق فنية جمالية.

2. تم توظيف تقنية الحركة السريعة في تصوير بعض المشاهد لاسيما مشاهد حركة الغيوم وكانها تنذر بفعل ما او عاصفة ما ستدمر الواقع (الغابة)، لقطات تفتح الزهور، او ذوبان الجليد، كما هو في المشهد (32،28،27)، فكانت الحركة السريعه هي الاقدر على تصوير عملية تفتح الزهور او ذوبان الجليد حول النباتات ومن ثم تفتحها بطريقة فنية جميلة.

3. تم توظيف حركة الكرة الارضية للتعبير عن عملية انقضاء الزمن في بنية الاحداث والتحول في الفصول التي يعيشها الكائن الحي، فبداية الفلم جاءت بعد حركة الكرة الارضية ثم شروق الشمس على جزء من الكرة الارضية لتنتقل الكاميرا الى ذلك المكان هي تصور كل ما يحدث فيه من احداث او افعال، ارتبط هذا التوظيف في التعامل مع الزمن ليشمل الارض باكملها، لاسيما ان موضوعة الفلم تمت لاماكن كبيرة من الكرة الارضية لاجل التعبير عن الزمن ضمن فضاء الارض كان لابد من توظيف بنى زمنية خاصة تمكن المتلقي من استيعاب الفجوات الزمنية الهائلة التي حققها الفيلم عند الانتقال من مكان لاخر، او التعبير عن حركة الفصول التي ترتبط بطبيعة الحياة على كوكب الارض.

4. توظيف الحركة البطيئة لاسيما في المشاهد التي تعرض حركة جناح الطيور او حركة جري بعض الحيوانات، وكأن صانع العمل اراد تأكيد ما يجري بطريقة جمالية واضحة، ان عملية مد الزمن في بعض اللقطات ضرورة ملحة من الجانب الفني والمعرفي والجمالي، لاسيما ان طبيعة الحركات المعروضة في هذه اللقطات شكلت سرعة كبيرة لا يمكن للعين

التقاطها بادق التفاصيل، وهو ما دفع صانع العمل الى توظيف الحركة البطيئة في ابراز هذه الحركات او المواضيع او الافعال التي تم تصويرها .

سابعا: الشخصيات

الشخصيات الرئيسة في فيلم الأرض هي الحيوانات التي اهتم الفيلم بعرض تفصيلي لواقع حياتها ضمن البيئية التي تعيش فيها، وهذا النوع من الافلام لايحتاج الى شخصيات تمثل فيه او تعيد التمثيل فالحيوانات فقط هي التي يعني الفيلم بحياتها ومن ثم لاتوجد شخصيات غيرها في هذا الفيلم.

على الرغم من أن فيلم الارض لاتوجد فيه الكثير من التشوهات في مجالي الصورة أو الصوت بسبب شكل الفيلم والمعايشة التي اعتمدها صانع الفيلم في انجاز فيلمه وما تتطلبه المعايشة من تحضير مسبق لمكان الكاميرا والجزء المقتطع من الواقع الذي يريد صانع العمل التركيز عليه كجزء من هدف عام ربما يكون قد حدد سلفا الا أن بعض الاهتزازات التي حدثت للكاميرا نتيجة عدم سيطرة المصور على الكاميرا خصوصا في المشاهد التي صورت في وسط ثلوج كثيفة لم تتح للمصور السيطرة الكاملة على الكاميرا، ولكنها أضافت بعدا جماليا للفيلم الصورة التي نتجت هي صورة مهتزة ومشوشة وهي قريبة لما يمكن ان يحدث للأنسان الذي يراقب حركة الحيوانات في مثل كهذه ظروف لأن ومن ثم فقد جاءت جميلة وطبيعية، وهكذا فقد قرر صانع العمل الابقاء عيها بوصفها جزءاً من الواقع اليومي للحياة في مثل هكذا مناطق، خصوصا ان هذا الاهتزاز حدث في مشهد مطاردة الذئاب الجائعة لقطيع الأيل لان حركة الحيوانات في مثل هذه المواقف لايمكن ان يسيطر عليها بكاميرا ثابتة أو محمولة .

مادة الواقع مادة واسعة، ومن ثم فأن تناول هذه المادة من خلال الافلام الوثائقية يتطلب فيما يتطلبه تنظيم شكلها الفني، ويمتاز الفيلم الوثائقي بحرية كبيرة في تنظيم هذا الشكل مقارنة بالفيلم الروائي، وربما يكون مرد ذلك للسعة الواسعة لهذه المادة، فمادة الواقع في فيلم الأرض واسعة بسبب تناول الفيلم لرحلة حيوانات الأيل والظروف المناخية القاسية التي ترافق هذه الرحلة، حيث تمر هذه الحيوانات بتضاريس ارضية مختلفة، جبال، سهول، انهار، ممرات مائية واسعة، وظروف جوية مختلفة تمتاز بالقسوة في أغلبها، مخاطر على طول طريق الرحلة، سواء بسبب الاختلاف الجغرافي والبيئي أو بسبب الحيوانات الاخرى التي تتواجد في المناطق الممتدة على طول طريق الرحلة. استطاع صانع العمل أن ينظم الشكل الفني لهذا الواقع من خلال تركيزه على احداث ومناطق معينة في هذا الواقع ومن ثم جاء تنظيمه بشكل فني يتلاءم وأدراك المتلقي وشد انتباهه اليه، ففي المشاهد التي توضح الشتاء القاسي في بعض المناطق، أستطاع صانع العمل من التركيز على اكثر المواقع والاحداث قسوة هاملا باقي التفاصيل بوصف ما يريد ايصاله للمتلقي قد يتم على وفق تنظيم الشكل الفني لهذا الواقع، وفي مشاهد مطاردة الذئاب لقطعان الايل ركز صانع العمل على مطاردة شرسة كانت كافية لإيصال حجم المخاطر التي يتعرض لها قطيع الأيل، ذلك لان شكل الفيلم وهو المعايشة أتاح حرية كبيرة لصانع الفيلم في تنظيم الشكل الفني وكيفية تناوله لمادة الواقع فنيا .

يحاول صانعوا الفيلم الوثائقي التعامل مع الواقع بحيادية كبيرة، ونقله الى المشاهد من دون تحريف ربما يضر في رؤية المشاهد وتصوره المسبق عن ذلك الواقع، ومن ثم الابقاء على هذا التصور، وكذلك

محاولة ايصال المشاهد الى مستوى عال من المتعة والدهشة عند عرض هذا الواقع، وبسبب ذلك ربما يعمد صانع العمل الى إقتطاع جزء من الواقع وتصوير هذا الجزء وما يحتويه من شخوص وكائنات حية اخرى وفقا للرؤيا التي يريدها، وهو بذلك يزيف الواقع العام لانه لا يظهره كله بل فقط الجزء الذي اراد، وهو بالتاكيد جزء يتأثر بالكل وما يحصل فيه يؤثر هو الاخر بما يحصل في الواقع الكلي، وفي فيلم الأرض فأن المخرج يحاول ومنذ بداية الفيلم ان يظهر لنا الواقع العام لحال الأرض وما يعيش عليها من كائنات من خلال إستعراض حياتها وعلاقة هذه الكائنات بالمناخ المتغير الذي تمر به الأرض ضمن دورة فوصلها الأربعة، لكنه وفي مشاهد عدة خصوصا تلك المشاهد التي ترصد حياة الدببة الصغار، وهم يحاولون التأقلم والتعود على الحياة والبيئة التي يعيشون فيها، فأنه يركز على بعض الاحداث التي يتعرض لها الدببة، قاطعا بذلك الواقع الاصلي ومحاولا ان يقنع المشاهد بحقيقة وواقعية ذلك ومستخدما بذلك العديد من اللقطات التي تسهل له هذه المهمة، ومن ثم فأن مايعرض هو ليس الواقع الفعلي ولكن جزء منه تم التعامل معه بطريقة فنية، اسهمت الى حد ما بتزييف هذا الواقع، وهي مايوفر حرية وقدرة اكبر لصانعي الفيلم الوثائقي على تزييف الواقع، ومن ثم فأن فلسفة الحقيقة والواقع تعد نسبية فيه .

يتوفر الواقع على جمالية عالية في مختلف نواحيه ومن ثم فأن هذا الجمال سينعكس بالتاكيد على جمالية الفيلم الوثائقي، فالحياة البرية مثلا تتوافر على مشاهد جمالية كبيرة، يستفيد منها صانعو الافلام الوثائقية باضفاء جمالية على افلامهم من خلال جمالية هذا الواقع، وفيلم الأرض يتوافر على العديد من المشاهد الخلابة والجميلة التي كان مصدرها الاساس هو الواقع المصور نفسه، وقد استطاع صانع

الفيلم ان يتعامل مع ذلك من خلال أختيار العديد من التكوينات التي تبرز هذه الجمالية، ففي المشاهد التي يصور بها الغيوم وحركتها ومن ثم الانتقال بحركة مزج الى الجليد، استطاع ان يوفر للمشاهد متعة مشاهدة الجمال الخلاب للطبيعة، واسهمت حركة المزج في توفير انسيابية عالية للانتقال من جمال السماء وما تحتويه من غيوم الى جمالية الجليد، من دون الشعور بالقطع الذي قد يقطع هذه الانسيابية، كذلك استطاع صانع الفيلم ومن خلال تثبيت كاميرته واختيار زوايا محددة من رصد حركة صغار الطيور وهي تحاول تعلم الطيران، وكانت مشاهد بداية الجمال، استمدت من جمال الواقع والفعل الحياتي لهذه الطيور مدعومة باختيار تكوينات، وزوايا وحركة كاميرا اختيرت لابراز هذا الجمال وإستطاع الفيلم من الافادة الكبيرة من جمالية واقع الحياة البرية الواسعة التي استعرضها الفيلم طيلة وقته، لاسيما وان الفيلم انتقل وصور مساحات شاسعة من الحياة البرية، من خلال تتبعه لرحلة العديد من الحيوانات وما تتعرض له في طريق رحلتها هذه0 أن الفيلم الوثائقي وقد حاول أن يستعرض جمال الطبيعة بأمانة كبيرة فان العمل الفني يحتم على صانع الفليم اللجوء الى أستخدام زوايا تصوير وحجوم لقطات، وحركات للكاميرا توفر بعدا جماليا مضافا لجمال الواقع ذاته .

لم تعد السينما الوثائقية تعتمد على تصوير الواقع الحقيقي من خلال الكاميرا بشكل مباشر فقط، بل تعدت ذلك الى الاستعانة بفنون اخرى مثل فن الكرافيك وبرامجيات الحاسوب وكذلك بالتطور الهائل لكاميرات التصوير وخصوصا الرقمية منها والتي اتاحت لصانعي هذه الافلام القدرة على إظهار الكثير من الجوانب التي ربما لم تتمكن الكاميرات السابقة من اظهارها، وكذلك ولدعم حقيقة الواقع المعروض والاسهاب في شرحه فقد يلجأ البعض من المخرجين الى استخدام فن

الكرافيك وكذلك برامج الحاسوب لتحقيق ذلك. وفي فيلم الأرض استخدم البعض من هذه التقنيات، ففي مشهد المطاردة بين الذئاب الجائعة والايل تمكنت الكاميرا الرقمية المتطورة من أظهار ضربات اقدام الذئاب على الجليد وظهور ذرات الجليد وهي تتطاير امامها واستعان مخرج الفيلم كذلك بفن الكرافيك لإظهار حركة الغيوم واتجاهاتها تبعا لتغير الفصول، وقام كذلك برسم توضيحي للهيكل العظمي للذئاب وعلاقة ذلك بالسرعة الهائلة التي تمتلكها والتي تتيح لها مطاردة فريستها واللحاق بها كذلك استخدم الكرافيك مرة ثانية في إظهار وشرح التكوين الطبيعي القوي لأسنانها والتي تستطيع من خلالها تمزيق جسد فريستها بسهولة وبقوة وسرعة، كذلك فإن الرؤية الحديثة لمخرجي الافلام الوثائقية قد تطورت استنادا الى التطور التقني والتكنولوجي الكبير الحاصل وما أتاحه هذا التطور من افق أوسع للكيفية التي يستطيع من خلالها صانع الفيلم الوثائقي من تناول الواقع.

فيلم القرار الأخير



سيناريو واخراج: انور الحمداني

التصوير: اميل حاتم

شربل فارس

علي جواد

رياض داود

المونتاج: زياد فضولي

التمثيل: محمد العبد

سعيدر اركان

ايلي مرق

فرح شمعون

شربل بيار

ملخص الفيلم

يتحدث فيلم القرار الاخير عن قرار الحرب الذي اتخذ بضرب العراق ومن ثم غزوه من قبل الولايات المتحدة، بدأ من الليلة الأولى للحرب وردة فعل الرئيس العراقي السابق صدام حسين عليها وصولا الى القاء القبض عليه ومن ثم محاكمته والحكم عليه بالإعدام وتنفيذ ذلك ، وقد تناول مخرج الفيلم هذه الاحداث باحد أشكال تناول الافلام الوثائقية لواقع وهو أعادة بناء الوثيقة (أعادة بناء الحدث)

تحليل الفيلم

ينتمي فيلم القرار الاخير الى احد اشكال تناول الواقع وهو شكل اعادة بناء الوثيقة اعادة بناء الحدث.

اولا: السرد

إن السرد الموضوعي كان هو السمة الغالبة لفيلم القرار الاخير حيث يرصد الفيلم كل الاحداث التي جرت من خلال موقف محايد، ولم يكن هناك انحياز من قبل صانع الفيلم لاحد، ولم يكن يتبنى وجهة نظر ذاتية ولكن من خلال العديد من الشخصيات التي ادلت بشهادات كانت الذاتية واضحة فيها، وكان هناك بالمقابل شهادات ذاتية أخرى ربما تجعل السرد متكافئا وموضوعيا الى حد ما، ويبدأ الفيلم بسرد سريع للأحداث بدأ من ضرب برجي التجارة في نيويورك، ولقطات سريعة للرئيس بوش، تقابلها لقطات سريعة اخرى للرئيس صدام حسين، وكذلك لقطات للجيوش وهي تتهيء لشن الحرب ولقطات عامة سريعة لبغداد وترقب الناس لماسيحصل ومن ثم لقطات سريعة لبدء الحرب والضربة الاولى وماتلاها من أحداث، واسقاط تمثال الرئيس العراقي في ساحة الفردوس، ولقطات لأعتقاله ولقطات لجانب من المحاكمة ومن ثم لقطات وهو يصعد الى منصة الاعدام لينفذ فيه حكم الاعدام، كل هذا كان مقدمة سردية سريعة لما سيرد من سرد مطول مقترن بشهادات العديد من الشخصيات التي عاصرت الحدث وكان لها دور مؤثر فيه، او انها تمتلك بعضاً من الشهادات التي احتاجها الفيلم لكي يوصل ما يريد أن يقوله، أستخدم المخرج اعادة بناء الوثيقة كمرتكز في فيلمه وقد أستخدم في ذلك عشرات الوثائق الصورية الارشيفية، وكذلك أستخدام الممثلين غير المحترفين لإعادة تمثيل الحدث حيث كان

هناك ممثل يؤدي دور شخصية الرئيس العراقي صدام حسين. وكذلك ابنة الرئيس رغد، وأبناء عدي، وقصي، ووزير الأعلام محمد سعيد الصحاف، ووزير الخارجية طارق عزيز. ونائب الرئيس عزت الدوري وكذلك جورج تينت. واستخدم المخرج العديد من اللقطات الأرشيفية للعديد من اجتماعات القيادة الامريكية، واضعا بالمقابل لها اجتماعات للقيادة العراقية، وكان استخدام الممثل غير المحترف فقط لاظهار بعض المشاهد غير المتوافرة، وكان التعليق الصوتي داعما. لذلك الاستخدام وشارحا ما كان يفكر به الشخص الظاهر بالصورة سواء كان الرئيس صدام حسين او غيره كما في المشهد 76 من الفيلم أذ يظهر الفيلم شهادة لأبنة الرئيس رغد صدام حسين، عن قصف مزرعة الدورة لإعتقاد القيادة الأمريكية بوجود الرئيس فيها، وكانت الشهادة تقرأ بوساطة صوت المعلق، العارف بكل شيء، يرافقه تمثيل - محاولة اغتيال الزعيم عبد الكريم قاسم من خلال أعادة تمثيل الحدث كذلك كان هنالك العديد من المقابلات الشخصية للعديد من الذين عاصروا الاحداث مثل صلاح عمر العلي وحسن العلوي وعبد المجيد الرافعي وعدنان الباجچي، والذين ادلوا بدلوهم، حيث حرص مخرج العمل على التوازي في هذه المقابلات من حيث تأييدها او تقاطعها مع الرئيس صدام حسين، كمحاولة لبقاء الفيلم ضمن الطرح الموضوعي وعدم الانحياز من خلال توظيف وجهة النظر الذاتية لصانع العمل في هذا الفيلم، وكذلك وظف صانع العمل العديد من الصور الفوتغرافية في سياق السرد مرافقة للتعليق الذي كان يسرد الاحداث تأريخيا ليهيء لشهادات الشهود وليحقق نسقا سرديا متماسكا يحقق جذب انتباه المشاهد ومتابعة ما يجري على الشاشة، وهي صور للرئيس العراقي عندما كان شابا يافعا يرتدي العقال، وكذلك بعض صوره في القاهرة

التي لجأ اليها في ستينات القرن الماضي، وايضا صور للرئيس العراقي احمد حسن البكر، وبعض القادة العسكريين الذين يتناول الفيلم علاقتهم بالرئيس صدام حسين، مثل صالح مهدي عماش وحردان التكريتي وعدنان الحمداني ومحمد عايش وآخرون، وقد جاء استخدام هذه الصور لتحقيق نوع من الوثائقية على الحدث المعروض، وذلك لدفع القيمة الدلالية لما تحتويه الصورة من مخزونات معلوماتية خصوصا أن هذه الصور ترتبط بالذاكرة الجمعية لدى العديد من الناس، واستخدم الفيلم العديد من الصور الأرشيفية منذ بداية الفيلم وحتى نهايته حيث ان الفيلم يبتدأ بصور أرشيفية لسقوط برج التجارة، وكذلك صور لاجتماعات القادة الامريكين وقرارهم بأن العراق وصدام حسين هما خطر على أمن الولايات المتحدة، كذلك قرارهم بضربة استباقية أسموها (الفرصة الذهبية) لقتل الرئيس العراقي ومن ثم تجنب الكثير من الخسائر التي من المكن ان تحدث فيما لو اعلنت الحرب، ويرافق التعليق هذه الصور الأرشيفية ساردا الحكاية والتخطيط الذي تم مستندا لشهادة الشهود، وصور ارشيفية للضربة الاولى، ويستمر استخدام هذه الصور طوال مدة عرض الفيلم الذي ينتقل بعد ذلك الى أستعراض حياة الرئيس صدام حسين ووصوله للسلطة وما رافق ذلك من احداث كبيرة مرت بالعراق معتمدا في كل ذلك على المئات من الصور الارشيفية التي وثقت تاريخ العراق على ما يقارب النصف قرن تقريبا ومن ثم ماتلا ذلك من تداعيات في حكم الرئيس صدام واتخاذه قرارات اثرت كثيرا في مستقبل العراق وتاريخه الى حين شن الحرب على العراق واحتلاله واعدام رئيسه . كذلك فقد استخدم المخرج المخططات التي تبين بعض الخرائط، والأماكن التي حدثت فيها الكثير من المعارك، أن السرد في فيلم (القرار الأخير) قد استخدم معظم الأدوات السردية

ووظفها لصالح العمل واستطاع تحقيق هدفه من اعادة بناء الاحداث من خلال اعادة بناء الوثيقة لحصول الفيلم على عدد كبير من الوثائق التي حققت له ذلك، من خلال سرد موضوعي، اتسم بالحيادية العالية في طرح الموضوع وعرض الاحداث.

ثانيا:التصوير

التصوير في فيلم القرار الأخير كان يركز على مشاهد أعادة بناء الوثيقة، وكذلك اعادة تمثيل الحدث، وقد استطاع المخرج من تصوير العديد من الاحداث، باستخدام ممثلين غير محترفين محاولا قدر الإمكان الوصول الى التطابق الكبير بين الوثيقة ومحاولة اعادة بنائها، ففي المشهد الذي تروي فيه، رغد أبنة الرئيس صدام حسين ماجرى ليلة العشرين من اذار 2003، نلاحظ ان التصوير ركز على الانفعالات التي تظهرها الممثلة التي أدت الدور بعفوية بالغة، وكذلك محاولة صنع المكان المشابه تماما لبيت أبنة الرئيس معتمدا على صور فوتغرافية له، وفي مشهد اخر للعديد من السيارات الرئاسية وهي تجوب شوارع بغداد ليلا أستطاع تصوير ليل بغداد الذي كان يترقب الحرب، وقد استخدم في ذلك الفلاتر التي أوحت بذلك فاللون كان يميل الى الاخضر القاتم. وكذلك في مشهد للرئيس وأبنه قصي وطارق عزيز ساعة ضرب مزرعة الـدورة وردة الفعـل، فقـد كـان التصـوير يـتم مـن خـلال لقطـات Clouseعلى وجه الرئيس، والذي بدا غير متأثر، ليقطع الى لقطة متوسطة لقصي صدام ومن ثم لقطة عامة تظهر الجميع وسط غرفة صغيرة، وقصي ينهض مغادرا ليستطلع الامر، وليقطع على علم العراق خلف الرئيس وكذلك مشهد لجورج تينت وهو يصغي للأخبار التي تتحدث عن الضربة التي وجهت الى المزرعة لكنها لم تحقق الهدف

المرجو منها. وفي علمية تصوير اللقاءات والمقابلات مع العديد من الشخصيات السياسية والعسكرية العراقية والامريكية كان التصوير يتم بطريقة اعتيادية دون التركيز على تقاطيع المتحدث او احداث تنوع في اللقطات وربما كان السبب في ذلك هو توخي الموضوعية في تناول الاحداث لان تنوع اللقطات خصوصا القريبة قد يوحي بمعان ودلالات تقود الى الذاتية في الطرح. والفيلم صور العديد من مناطق بغداد وباقي المحافظات والتي شهدت احداث الحرب بشكل مباشر. وقد أستخدم المخرج اللقطات العامة لمعظم هذه المناطق. مركزا على بعض اثار الحرب التي مازالت ماثلة في العديد منها. وصور كذلك ومن خلال استخدام تقنيات الحاسوب العديد من الطرق التي أستخدمت كطريق للجيوش التي اجتاحت العراق الصور التي ربما استطاعت ان تثير شحنة عاطفية لدى المشاهد هي صور الجسور العراقية على نهر دجلة. حيث عمد المخرج الى تصويرها وقت الفجر وهي خالية بخلفية برتقالية توحي بهدوء يسبق عاصفة الحرب. وهو ماتم فعلا بعد ان استخدم المخرج اللقطات الارشيفية لضرب بغداد وظهور العديد من هذه الجسور والدخان يغطيها. ان التصوير في هذا الشكل من الافلام الوثائقية تنحصر مهمته في تصوير مشاهد تخدم عملية أعادة بناء الوثيقة واعادة تمثيل الحدث ومن ثم ربطها بالوثائق واللقطات الأرشيفية المتوافرة للوصول بالفيلم الى الصيغة النهائية التي يظهر فيها الى المتلقي. وكان مخرج فيلم القرار الاخير قد استطاع الافادة من التصوير حتى بدا وكأنه جزء من الوثيقة .

ثالثا: المونتاج

استطاع مخرج فيلم القرار الاخير توظيف تقنيات المونتاج بشكل كبير وفاعل. من خلال الربط بين العديد من اللقطات الأرشيفية وبين

مشاهد اعادة بناء الوثيقة وأعادة تمثيلها، من خلال عملية الربط التي تمهد للأنتقال من مكان لأخر، وبسبب شكل الفيلم (إعادة بناء الوثيقة) فان الفيلم أعتمد على عملية المونتاج بشكل كبير لعرض العديد من الوثائق وربطها ببعض على وفق مفهوم المونتاج المتوازي لاسيما أن الفيلم يظهر معسكرين على وشك أن يخوضا حربا قد تغير الكثير من الحسابات. وهناك العديد من الوثائق واللقطات الارشيفية المصورة لكلا الجانبين، وقد وفق المخرج من توظيفها لصالح ثيمة العمل من خلال البناء المونتاجي مدخلا فيما بينها العديد من المشاهد التي تمت اعادة تمثيل الحدث فيها، منذ بداية الفيلم استطاع المخرج الافادة من المونتاج بالمشاهد التمهيدية للفيلم وذلك من خلال اللقطات السريعة المتنوعة التي تظهر الرئيس الامريكي بوش، عمليات البنتاغون، اجتماع القيادة العراقية وشوارع نيويورك وشوارع بغداد. هذه المشاهد كانت بمثابة ايجاز متكامل عما سيدور في الفيلم من احداث وكل المشاهد التي يتم عرضها هي مشاهد أرشيفية صورت قبل الحرب واثناءها واستطاع من ربطها وعرضها بطريقة جميلة حاول من خلالها تهيئة ذهن المتلقي لما سيتم عرضه لاحقا ،وأستطاع المخرج من اعادة بناء الوثيقة من خلال دعمها بالعديد من اللقاءات والشهادات لطرفي الحرب من قادة عسكريين وسياسيين وكذلك محللين سياسيين كانوا شهوداً ومراقبين لما يحدث واستطاع اظهار هذه الشهادات من خلال مونتاج متقابل يوفر الموضوعية في العرض لاسيما أن المتحدثين كان بعضهم مع العراق والأخرين مع أميركا لذلك حرص على ان يكون هناك توازن في الطرح، ودعم كل ذلك بعرض مشاهد ترتبط من حيث الفعل بشهادة الشاهد أو رأي المحلل السياسي، رافق كل ذلك، استخدام للمؤثرات الصوتية التي هي لضمان تحقيق الانتقال من حدث لأخر، وقد وظف عملية المزج في

تحقيق الانتقال من مكان لاخر، رابطا بين مايدور في البيت الابيض من تمهيد للحرب وبين ما يدور في العراق من أستعدادات لها من خلال عرض العديد من الاجتماعات للجانبين، داعما هذا الربط بتعليق يجعل ما يعرض من مشاهد على درجة عالية من الانسيابية التي توفر قناعة للمشاهد ولأن المدة الزمنية التي يعرضها الفيلم هي مدة طويلة، فقد أستعان المخرج بلقطات ارشيفية تدلل على الزمان والمكان المقصود وكذلك فقد تم توظيف المونتاج بطريقة جيدة عند إعادة تمثيل بعض الاحداث، ففي مشهد يظهر رغد أبنة الرئيس صدام حسين تروي من خلال التعليق ما يحدث ليلة العشرين من اذار 2003 وقصف مزرعة الدورة من قبل الاميركان، وتم بأعادة بناء الحدث وأستخدام ممثلة غير محترفة، كان المخرج يعمد الى القطع والأنتقال الى لقطات أرشيفية تتضمن سقوط الصواريخ على بغداد في تلك الليلة، وكان أستخدام افاد كثيرا في تقريب الصورة من الواقع وكذلك عمل على جعل المكان قريبا من البيت الأصلي نفسه من خلال أطلاعه على عدد من الصور الفوتغرافية التي عرضها، كذلك كان هناك إنتقال الى شهادة احد مرافقي الرئيس وهو يتحدث عن تلك الليلة نافيا أن يكون الرئيس موجودا في المزرعة، ليقطع على شهادة لجورج تنت يقول فيها أنهم تأكدوا من أن الرئيس صدام وولديه لم يكونا موجودين في المزرعة ساعة ضربها، وليعيد تمثيل الحدث من خلال مشهد تمثيلي يظهر اجتماعا يضم الرئيس صدام حسين، وقصي وكذلك طارق عزيز وهم يسمعون صوت القصف، ليغادر قصي الاجتماع ليستفسر عن مكان القصف ومن ثم ليقطع الى اجتماع يضم الرئيس جورج بوش وكولون باول واخرين وهم بإنتظار سماع أخبار نتائج الضربة، وقد حقق بذلك ترابطا بين الاحداث من خلال عملية المونتاج، إن الكم الهائل من الوثائق

التي كانت بمثابة المادة الخام للفيلم والتي توافرت للمخرج وأستطاع من خلال عملية بناء مونتاجية محكمة من عرض الأحداث بتسلسل منطقي امتاز بالموضوعية العالية تاركا الرأي الذاتي للمشاهد، بعد أن مرت الاحداث أمامه على شكل وثائق أرشيفية وشهادات شهود وتعليق ربط كل ذلك ليسهل فهم وإدراك ما جرى، الامر الذي حقق الأرتباط العاطفي بين المتلقي وبين ما يعرض أمامه، وهو هدف المونتاج الذي يسعى صانعو الأفلام اليه .

رابعا: الشريط الصوتي

كان إستخدام الشريط الصوتي في فيلم القرار الأخير من خلال توظيف مفرداته كافة، معمقاً الاحساس بالواقع، ومضاعفا القدرة على الاقناع، فقد لعب التعليق دورا مهما في ربط الاحداث فمرة يكون التعليق هو العارف بكل شيء، ومرة يكون طارحا لتساؤلات تجيب عنها الصورة أو حديث بعض الشهود، وكان مرافقا للصورة في معظم أوقات الفيلم، يصف ما جرى على مدى الحقبة الزمنية التي تناولها الفيلم، من خلال كم من المعلومات التي تسند الصورة المعروضة على الشاشة، الحوار لم يكن موجودا في الفيلم إلا في بعض اللقاءات مع بعض الاشخاص الذين كانت لهم علاقة بالاحداث وكانت عبارة عن اسئلة وأجوبة تدور فيما بينهم، ووظف المخرج الصمت بطريقة مؤثرة في بعض مشاهد الفيلم لاسيما في مشاهد توجيه الضربة الى برجي التجارة والاندهاش وحالة الذهول التي تسيطر على الناس وهم يرقبون الضربة ومن ثم سقوط البرجين وفي المشاهد التي سبقت توجيه الضربة الأولى ولحظة تنفيذها حيث يظهر احد المشاهد القيادة الامريكية بعد اعطاء الاوامر بتنفيذ الضربة وهم في صمت ينتظرون النتائج. وكذلك لحظة

اعلان الحكم على الرئيس صدام حسين، وأيضاً في مشاهد النهب والسلب حيث كان الصمت يسود لتبقى الصورة وحدها تفسر ما حدث، وتم أستخدام لازمة موسيقة واحدة طوال وقت الفيلم يتصاعد صوتها مع تصاعد الاحداث وتتخفض تبعا لذلك، ولكن في المشاهد الاستعادية التي تعرض الحياة في بغداد قبل الحرب استخدمت موسيقى تتلاءم وما تظهره الصورة من أمان وسلام يطغى على الحياة العامة، وهذا الأستخدام للموسيقى رافق كذلك صور الحياة في نيويورك قبل ضرب برجي التجارة في الحادي عشر من سبتمبر، وكان أستخدام المؤثرات الصوتية في الفيلم مؤثراً وفاعلاً مثل صوت الطائرات الذي يأتي من خارج الكادر، وكان هناك مؤثر موسيقي يستخدم مع كل حالة شد وترقب تظهر في الصورة لتدعم واقعية وأهمية الحدث القادم، ان مخرج فيلم القرار الأخير نجح الى حد كبير في توظيف مفردات الشريط الصوتي وعناصره بشكل ممتاز لدعم الصورة وأنضاجها وصولا لاقناع المشاهد بواقعيتها والحصول على اكبر درجة من التأثير فيه.

خامسا: المكان

المكان في فيلم القرار الأخير هو مكان متغير بسبب الموضوع الذي يتناوله الفيلم وكذلك بسبب المدة الزمنية الكبيرة والممتدة لعقود وكذلك لتباعد الامكنة وتعددها بعد الدخول في الحرب بين العراق وايران والعراق والكويت والعراق والولايات المتحدة الامريكية، وقد تعامل المخرج مع المكان من خلال العديد من الوسائل وفي مقدمتها الربط المونتاجي للوثائق العديدة التي تظهر أماكن الاحداث المتباعدة، وجرى في أحيان كثيرة بناء المكان في مشاهد إعادة الحدث، وحاول المخرج بناءها بدقة لتشبه المكان الاصلي، واستخدام الممثلين لكي يؤدوا دور الشخصيات

التي كانت تعيش أو تعمل في المكان. كما في بناء مكتب جورج تينت في المشهد الذي نستمع فيه الى شهادته عن الحرب ولمة ممثل يؤدي دوره والتعليق هو من يسمعنا الشهادة، وكذلك في عدة مشاهد لاماكن تواجد الرئيس العراقي الأسبق صدام حسين في ايام الحرب، وتنقله لاماكن عدة خلالها، حيث تم تناول كل ذلك وعرضه من خلال إعادة تمثيل الحدث واستخدام ممثل لدى شخصية الرئيس وكذلك بعض الممثلين الذي أدوا دور بعض القيادات والمرافقين. والاماكن الحقيقية للأحداث التي كما قلنا هي اماكن عديدة فقد تم عرضها من خلال الأرشيف الصوري المعني بالاحداث التي جرت، ولكن بعض الاماكن جرى عرضها وتوضيحها بوساطة الرسوم التوضيحية الكرافيكه واستخدم خرائط توضيحية لتصف بعض الاماكن التي جرت فيها العديد من المعارك في الحروب الثلاثة التي خاضها العراق أبان عهد الرئيس الاسبق صدام حسين. ان مخرج فيلم القرار الأخير تعامل مع المكان من خلال نقل واقع المكان كما هو حتى اثناء أعادة تصوير الاحداث وبنائها وبأقل تدخل ممكن فيه .

سادسا: الزمان

الزمان في فيلم القرار الأخير هو زمن ممتد لعقود عدة ومن هنا تأتي صعوبة التعامل مع هكذا مدة زمنية لاسيما في الأفلام الوثائقية التي تحاول نقل الواقع كما هو من دون التدخل فيه، وتعمل عناصر اللغة السينمائية بشكل فردي أو مجتمعة للتعبير عنه، لانه يتضح من خلال سرد الاحداث، وعبر عنه بطرق عدة ففي المشاهد الاولى للفيلم تظهر على الشاشة كتابة تقول (بغداد ليلة 20/اذار/2003)، وتم مثل هذا الاستخدام في الأشارة الى الزمن في هذا الفيلم مرات عدة، واستطاع صانع العمل اختزال العديد من الازمنة غير المهمة، مركزا على الأزمنة ذات الاحداث المهمة والحافلة بالتفاصيل مثل وصول صدام الى السلطة،

أستقالة الرئيس أحمد حسن البكر، أعدام الرفاق ودخول الحرب مع ايران، الحرب مع الكويت وكل الازمنة التي كان للرئيس صدام حسين دور مؤثر فيها، مركزا على ما تثيره هذه الازمنة واحداثها من أشكاليات وتساؤلات، وقد كان هناك أنتقال بالزمن بين الحين والاخر لدعم السرد الصوري، او لأظهار ما يقوله الشهود عن الأحداث التي جرت سابقا، وقد تم ذلك بالعودة بالزمن الى الوراء بطريقة الفلاش باك، ففي حديث الاشخاص الذين تم الالتقاء بهم كانوا يتحدثون عن زمن ماض، وهم يتحدثون في الحاضر، لذلك تمت العودة بالزمن الى الوراء لاظهار الاحداث التي جرى التطرق اليها، ومن ثم العودة الى الزمن الحاضر بالنسبة للفيلم فقد تم توظيف الحركة البطيئة في بعض المشاهد لمط الزمن خصوصا في مشهد تهاوي برج التجارة العالمي وهروب الناس خوفا من تساقط الأنقاض عليهم، وهو أستخدام يوظف لخلق تاثير على المتلقي، وبحسب للفيلم انه استطاع التعامل مع الزمن بسرد تمكن من ربط الازمنة المتباعدة ببعضها ضمن دائرة الاحداث التي تناولها، محافظا على واقعيتها قدر الامكان ،حتى في تلك المشاهد التي تم فيها أعادة تمثيل الحدث.

سابعا: الشخصيات

تناول فيلم القرار الأخير العديد من الشخصيات عارضا مشاركتها في الاحداث التي تمتد لحقبة زمنية طويلة كما أشرنا، وقد تم استخدام ممثلين غير محترفين لتجسيد هذه الشخصيات ومنها شخصية الرئيس صدام حسين ورغد وعدي وقصي وطارق عزيز وعزت الدوري و محمد سعيد الصحاف و جورج بوش وجورج تنيت وأخرون، وكانت هذه الشخصيات كلها تؤدي أدوارها من دون حوار محاولة تجسيد الأفعال والأحاسيس الطبيعية لها، وقد عمد مخرج

الفيلم الى استخدام عدد كبير من الممثلين بسبب شكل الفيلم وهو اعادة بناء الوثيقة، وما يتطلبه ذلك من وجود العديد من الممثلين للشخصيات التي عاشت الاحداث ولها دور مؤثر فيها والتي تناولها الفيلم، وكانت تؤدي أدوارها من دون حوار، حيث عهد بذلك الى التعليق. فقط كانت حاضرة في المكان محاولة اظهار قدر من التأثر والاحساس تبعا لرؤية مخرج الفيلم. ولم يكن هناك وجود لبطل في فيلم القرار الأخير كون الفيلم يتحدث عن قرار حرب اتخذ محاولا استعراض اسباب هذا القرار والاحداث الممهدة لذلك ولتي تناول فيها احداثا جرت على مر عقود من الزمن .

أحتوت العديد من المشاهد في فيلم القرار الأخير على تشوهات في مجال الصورة والصوت بسبب الحدث الذي جرى تصويره من الواقع، فالصورة كانت مشوهة في لحظة سقوط برج التجارة العالمي في نيويورك بسبب أهتزاز الكاميرا لحظة هروب الناس وتدافعهم ولكن على الرغم من ذلك فقد اعطى بعدا جماليا للصورة بوصفها صورة واقعية، وفي مشاهد الحرب والقصف كذلك كانت الكاميرا تهتز الامر الذي جعل الصورة تهتز هي الاخرى، وكان الصوت في بعض مشاهد الفيلم الأرشيفية غير واضح ومشوش، ولكنه كان يحمل دلالة على قدم الحادث وكذلك الصورة المعروضة الامر الذي اضاف بعدا جماليا للفيلم، ولم يعمد صانعو الفيلم الى خلق اية تشوهات في الصورة او الصوت إنما جاءت تبعا للأرشيف الوثائقي الذي اعتمد عليه في الفيلم وتم تناوله وتوظيفه كما هو ليضيف جانبا جماليا للفيلم.

مادة الواقع في فيلم القرار الأخير مادة واسعة، وقد استطاع مخرج الفيلم التعامل مع هذه المادة التي هي عبارة عن كم هائل من الوثائق بطريقة افادت كثيرا في الوصول الى الصيغة النهائية من خلال تنظيمها

والربط فيما بينها من خلال اعادة بناء الحدث وقام بذلك مرات عدة حتى بدا التسلسل في عرض الوثائق تسلسلاً منطقياً يوفر للمتلقي الربط بين الوثيقة المعروضة وبين ما تختزنه ذاكرته عن الاحداث الوثيقة، ومن ثم الشعور بمصداقية الواقع المعروض أمامه، وتم كل ذلك من خلال الكيفية التي تم تناول الواقع فيها، ففي المشاهد التي تتحدث عن أعدام أعضاء القيادة الحزبية في العام 1979، تناول المخرج هذه الحادثة من خلال تمهيد بشهادات الشهود عما جرى قبل ذلك ومن ثم عرض اللقطات الأرشيفية التي صورت في تلك الأيام. لاسيما ما جرى في قاعة الخلد من ذكر لأسماء الرفاق المتهمين بالمؤامرة ومحاولة قلب نظام الحكم، المدة الزمنية التي تناولها الفيلم شكلت واقعا واسعا اتاحت للمخرج حرية وامكانية في تنظيم الشكل الفني لهذا الواقع .

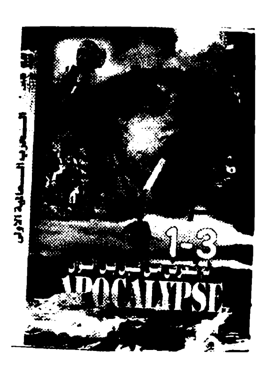
وربما يكون شكل إعادة بناء الحدث، هو الشكل الذي لديه القدرة الأوسع على تزييف الواقع، ليس بقصد التزييف المراد منه ايصال معلومة غير حقيقية أو التحايل على المشاهد من خلال إقناعه بقبول هذا الواقع المزيف، ولكن أحيانا يتم ذلك للربط بين الاحداث من خلال اعادة بناء الوثيقة وأعادة تمثيل الحدث للتعويض عن حلقة مفقودة من الواقع والعمل على بنائها ورسمها من جديد، وقد كان هناك الكثير من هذه العملية في فيلم القرار الأخير، فقد أعتمد الفيلم شكل أعادة بناء الوثيقة وتم ذلك لما يقارب العشرين مرة في الفيلم، لاسيما تلك المشاهد التي تخص الرئيس صدام حسين في أجتماعات القيادة العراقية ابان الحرب والتي جرى تمثيلها بوساطة ممثلين غير محترفين. وكان ذلك واقعا مزيفا، لكنه يرتبط بأحداث الفيلم وتسلسلها الزمني فيه وكأنه جزء من الواقع على الرغم من أنه من صنع مخرج العمل، ومن ثم كانت فلسفة الحقيقة والواقع نسبية تبعا لذلك.

اعتمدت جمالية فيلم القرار الأخير على جمالية الواقع الذي تناوله، وهي أحداث اسهمت في تغيير حياة الكثيرمن الناس. وكان لحركة الكاميرا التي استخدمت اثناء أحداث الفيلم المختلفة وهي في العديد منها لقطات وثائقية أرشيفية، وصورت من قبل العشرات من المصورين الذين كانوا يحرصون على تصوير مايحدث على وفق رؤيتهم الخاصة ومدى تعاطفهم مع الشخوص الموجودين في الحدث وكيفية وضعهم داخل الكادر، أن واقعية الاحداث في فيلم القرار الأخير اضفت بعدا جماليا للفيلم من خلال التنقل الزمني وعرض الاحداث الواقعية التي يشعر المشاهد بقيمتها الفنية والجمالية لأرتباطها بذاكرته الجمعية، فحياة الرئيس العراقي صدام حسين كان لها الاثر الواضح في حياة العراقيين ومن ثم فأن التعرض لها، ومحاولة مخرج الفيلم ايضاح تفاصيل هذا الاثر اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا قد اضاف بعداً جماليا للفيلم، لاسيما ان المراحل التي تناولها الفيلم تظهره أي الرئيس قويا وقاسيا ومن ثم محاصرا ومهددا وصولا الى أعتقاله ومن ثم محاكمته المثيرة والتي ادت الى أعدامه، كذلك فأن عرض الجهد الاستخباراتي والحربي الذي قامت به الولايات المتحدة من خلال العديد من الوثائق وشهادات الشهود ومن ثم نجاحها في إحتلال العراق، والطريقة التي تم تناولها وعرضها في الفيلم من قبل المخرج اسهمت بأضافة بعد جمالي لان المشاهد لم يسبق له أن أطلع عليها، واسهم اختيار زوايا الكاميرا وحجم اللقطات باضافة بعد جمالي لفيلم، ففي مشاهد إعادة تمثيل الحدث تم اختيار زوايا كاميرا وحجوم لقطات تظهر الانفعالات التي كانت تبدو على محيا الاشخاص، ففي مشهد 343 والذي يظهر الرئيس جورج بوش وهو يستمع الى خطاب الرئيس العراقي صدام حسين يوم 2003/4/7، كانت اللقطة (أوفر شولدر) من

كتف بوش الى التلفزيون الذي يظهر فيه الرئيس صدام حسين يلقي خطابه، ومن ثم تقطع على وجهه بوش وقد بدت عليه الحيرة، ليقطع الى مشهد للرئيس صدام حسين (أعادة تمثيل) وهو يستمع من بعض القادة العسكريين العراقيين وهم يستمعون الى الاخبار التي تتحدث عن تقدم الجيش الامريكي، كل ذلك اسهم في إبراز الواقع بصورة جمالية كانت في الاساس تعتمد على جمالية الواقع ذاته.

أستفاد مخرج فيلم القرار الأخير من التطور التقني والتكنولوجي بشكل واسع من خلال أستخدامه لكرافيك في العديد من المشاهد التوضيحية لبعض المناطق التي جرت فيها المعارك، وكذلك من خلال رسم مخطط توضيحي لمزرعة الدورة، كذلك اظهار سير المعارك وتقدم الجيوش على شكل خرائط الكترونية توضح ذلك. اللقطات الأرشيفية التي أظهرها الفيلم كانت قد صورت بكاميرات ذات تقنية عالية، لاسيما في المشاهد التي تظهر أطلاق الصواريخ بأتجاه العراق أو المشاهد التي كانت قد صممت من خلال الحاسوب لتوضح او لتضيف مصداقية على الوثيقة المعروضة، عمليات الربط بين المشاهد التي كانت تتم بسرعة عالية والتنقل فيما بينهما والتي تمت ضمن أجهزة مونتاج متطورة تقنيا، مكنت الفيلم من ابراز الواقع ضمن تدفق صوري هائل يتلاءم مع سرعة وخطورة الاحداث التي يتناولها الفيلم ومن ثم شد المشاهد اليها بصورة مستمرة، لاسيما ان وقت الفيلم هو وقت طويل لطول المدة الزمنية التي يتناولها، كذلك فان تطور الاجهزة الفنية الاخرى التي تعنى بنقاء الصورة الفلمية وجودتها مكنت من أظهار العديد من المشاهد بصورة مؤثرة، وكانت بذلك قد اضافت افقاً أوسع وامكانيات أكبر لشكل التناول الذي أعتمده الفيلم.

فيلم أثيبكليبس



أنبكليبس

APOCALUPOSC

THE SECAND WORLD WAR الحرب العالمية الثانية

LOUIS VAU DEVILLE

EDITORS

SONIA REMERE

VOICE

JANATHAN BOOH

DIERCTED BY

ISABELLE CLARKE

التعليق بالعربية

محمد سعيد

انتاج – BBC

سنة الانتاج

2008

ملخص الفيلم

ابكليبس سلسلة وثائقية من ستة أجزاء عرضت على قناة ناشيونال جيوكرافيك الوثائقية، وجاءت الاجزاء الستة تحت العنوانين الاتية

1. الجزء الأول - العدوان
2. الجزء الثاني – الهزيمة الساحقة
3. الجزء الثالث – الصدمة
4. الجزء الرابع – العالم يشتعل
5. الجزء الخامس- الإنزالات الكبيرة
6. الجزء السادس – الجحيم

وهي سرد وثائقي يستعرض الحروب والمعارك التي جرت في الحرب العالمية الثانية وشخوص وابطال هذه المعارك ،بدأ من بدايتها والاسباب التي كانت وراؤها، لاسيما أطماع هتلر بأحتلال كل الدول المحيطة بألمانيا ومن ثم تنامي هذا الطموح لأخضاع العالم كله الى المانيا، وأنتهاءا بالهزيمة الكبيرة التي تعرض لها الجيش الالماني النازي وسقوط برلين على يد الجيش الأحمر السوفياتي وبمساندة جيوش الحلفاء، بعد صراع وحرب راح ضحيتها أكثر من عشرين مليون شخص من مختلف أنحاء العالم وما صاحب ذلك من تدمير لعشرات المدن والقرى وبشكل كامل في بعض الأحيان . مستعرضا معاناة الجنود والمدنيين من أهوال هذه الحرب .

تحليل الفيلم

الفيلم ينتمي الى احد اشكال تناول الواقع في الافلام الوثائقية وهو شكل البناء المونتاجي .

أولاً: السرد

بسب الكم الهائل من الوثائق الارشيفية التي أعتمدها الفيلم وهي وثائق صورية، تم تصويرها من قبل جميع الأطراف المشتركة في الحرب، والفيلم اعتمد شكل البناء المونتاجي، وأعتمد هذه الوثائق والأفلام الكثيرة المصورة كمادة للواقع بنيت كفيلم من ستة أجزاء على ضوء المونتاج، لذلك فان السرد كان موضوعيا جدا، بسبب أن الحرب العالمية الثانية كانت قد أنتهت قبل أكثر من ستين عاما، وقد أطلع العالم على حيثيات واسباب وكذلك نتائج الحرب، وأطلع كذلك على طبيعة الأفكار النازية والفاشية والتي كانت سببا لأندلاع الحرب، ولذلك فأن الذاتية قد تكون منعدمة في السرد الفيلمي فلا إدانة لهتلر أو موسوليني ولا تمجيد للأتحاد السوفياتي أو للحلفاء، أن الكاميرا وفي تصويرها للأحداث كانت تصور كل ما يقع أمامها ومن ثم تكون قد أتخذت صفة الحيادية، الفيلم أستعرض كل الأماكن التي جرت فيها الأحداث ولم يكن يعرض مكانا من دون اخر، فالسيناريو أعتمد على سجل الأحداث التأريخي في وضع معادله الصوري، الكاميرا عين كانت سببا في الشكل السردي للفيلم، فالكاميرا كانت تبدو وكأنها عين أحد الجنود المشاركين في الحرب اذ كان يتنقل من مكان لأخر ومن جهة لأخرى طيلة مدة الحرب، حيث كانت الكاميرا تبدو وكأنها جزء من واقع المعركة، ومقتربة منه، الأمر الذي وفر متعة في السرد، طبيعة السرد في الفيلم أستطاعت وبأسلوب سلس في عملية الأنتقال بين الزمان والمكان وتبعا لتسلسل

الأحداث. وعلى الرغم من الانتقال في احيان كثيرة من مكان لآخر، من الجبهة الفرنسية حيث القادة الفرنسيون يتوقعون هجوما المانيا، الى منتجع هتلر وهو يقرر مهاجمة فرنسا من الأراضي البلجيكية، كذلك فإن السرد أخذ على عاتقه تفكيك المكان من خلال طبيعة هذا المكان وعرضه للصعوبات التي تعترض حركة الجيوش وقسوة المعارك الجارية فيه وما لحق بالمدن والقرى والناس الموجودين فيه من دمار، مستعرضا كذلك الطبيعة الجغرافية والاجتماعية للعديد من البلدان التي ربما تختلف من الكثير من العادات والتقاليد والمزايا، لكنه أراد أن يقول أن الحرب لا تعترف بكل هذه الفوارق، وتحقيق الاهداف الخطط الحربية يجعل كل مكان في العالم مكانا مفتوحا للحرب.

ثانياً: التصوير

التصوير في فيلم أبكليبس أعتمد العديد من الأفلام المصورة في أماكن مختلفة طيلة مدة الحرب العالمية الثانية، فالعديد من الكاميرات كانت تراقب الواقع وتسجله بشكل يومي، فكان هناك تصور الجانب الألماني وبشكل مستمر سواء على خطوط الجبهات التي فتحت وأخرى كانت تسجل حياة الناس اليومية وهم يرقبون ما يجري من أحداث وما يمكن ان يترتب من نتائج على أندلاع الحرب. حتى أننا نشاهد في أحد المشاهد الكاميرا وهي تصور فريق عمل الدعاية النازية وهم يصورون محطة قطار ممتلئة بالجيش الألماني استعدادا لنقلة الى احدى الجبهات، كان المصورون العسكريون شجعانا وحريصون على تصوير كل مايحدث، الأمر الذي افاد كثيرا في هذه الفيلم الذي أعتمد البناء المونتاجي في سرده للأحداث، الانتقالات المكانية والزمانية في الفيلم، كان يشار اليها أو توضح من خلال الكتابة على الشاشة، التصوير كان يختلف من من حيث الإضاءة والجودة بين كاميرا وأخرى، ولكنه كان

عاملا مساعدا على الأنتقال المكاني بين جبهة وأخرى أو دولة واخرى او بين الأزمنة المختلفة .

ثالثاً: المونتاج

الفيلم اعتمد البناء المونتاجي من خلال توظيفه للعديد من اللقطات الأرشيفية التي صورت طيلة مدى الحرب العالمية الثانية، ومن خلال الفكرة والسيناريو الموضوع الذي تم التقطيع المونتاجي في ضوئه، ولكن هذا البناء ومن خلال خلق التأثير الأكبر على المشاهد أعتمد العديد من اللقطات الطويلة، لاسيما تلك التي تصور حركة الجيوش، والمونتاج كان متوازيا، خصوصا في أثناء تنقله بين الأطراف المتصارعة والداخلة في الحرب وهي أكثر من طرف، ثم يعود ليكون ساردا من خلال عرضه للعديد الطرق وكذلك الأمكانات العسكرية لكل منهم من خلال عرضه للعديد من اللقطات التي تظهر حركة الدبابات والطائرات وتجمعات والحشود الكبيرة للجنود ولكل جبهة، تاركا للمتلقي معرفة إمكانية كل جيش وما يمكن أن تكون عليه النتيجة فيما لو خاض الحرب، المونتاج نجح وطيلة أجزائه الست من تحقيق شيء من العلاقة العاطفية بينه وبين المتلقي من خلال عرضه الأحداث الواقعية التي جرت خلال سنين الحرب الطويلة وقد نجح في تحقيق ذلك، وبسبب عدم إعتماد الفيلم على العديد من التقنيات التي يمكن أن تعتمد في الأشكال الفلمية الوثائقية الأخرى كإعادة بناء الحدث، أو أجراء المقابلات واللقطات وأعتماده فقط على الأرشيف الصوري الكبير الذي توافر لصانعيه، فقد كان البناء المونتاجي هو الشكل الذي تم تناول الواقع من خلاله، والذي استطاع التعامل بشكل مميز مع المعلومات والوثائق وكذلك الأحداث التاريخية التي تناولها على الرغم من تنوع وتعدد أماكنها وأزمنتها .

رابعاً: الشريط الصوتي

يعمل الشريط الصوتي على تنمية الإحساس بالواقع، وداعما للصورة من أجل مضاعفة القدرة على الأقناع، فالتعليق لعب دورا مهما طيلة وقت الفيلم من خلال الأيضاح وايصال المعلومة التي يمكن ان تكون من دون معادل صوري يقابلها، وكذلك ربط الأحداث، حيث كان التعليق يتوافر على جميع المعلومات التأريخية سواء عن الشخصيات التي لعبت دورا مهما ومميزا في الحرب والإماكن والبلدان التي جرت فيها المعارك، لكنه يعمد في أحيان كثيرة الى طرح العديد من التساؤلات عما ستؤول اليه هذه المعارك من نتائج، ويجيب عنها من خلال الصورة التي توضح ذلك. الحوار كان موجودا في الفيلم، وهي حوارات بين بعض المسؤولين العسكريين وكانت عبارة عن وثائق ارشيفية مصورة تحتوي هذه الحوارات جرى استخدامها لتكون داعمة للفيلم وتعزيزا لواقعيته من خلال ربطها مونتاجيا، وهو الشكل الذي تناول فيه الفيلم للواقع، كانت الموسيقى تلازم الصورة المعروضة طيلة وقت الفيلم الا في اللقطات التي تظهر إحتدام المعارك ويعلو فيها صوت الرصاص، وكانت موسيقى هادئة جدا ومنخفضة الى الحد الذي الذي لم يكن لها أي تأثير عاطفي على المشاهد، فلم تستخدم لتنمية الأنفعال مع الاحداث واللقطات المعروضة، بل كانت موسيقى هادئة يكاد لايحس بها على الرغم من اهمية وجودها، ولم تستخدم كمؤثر الا في بعض المشاهد لاسيما التي تستعرض المدن مثل باريس، روما، حيث استخدم المخرج موسيقى ربما كانت هذه المدن تشتهر بها، كان هناك إستخدام لمؤثرات صوتية وواقعية التي رافقت أحداث الفيلم والمعارك مثل اصوات الإنفجارات او اصوات محركات العجلات العسكرية واصوات الطائرات وصوت المطر وكان لذلك الأستخدام التأثير اللازم للأحساس بالمكان.

خامساً: المكان

الحرب العالمية الثانية أمتدت لأماكن عديدة وفي مختلف دول العالم، لذلك أطلق عليها تسمية الحرب العالمية أو الحرب الكونية، وبسبب ذلك كان المكان في فيلم أثبيكليبس الذي تناول هذه الحرب مكاناً متغيراً ومتعدد حاويا وشاهدا للعديد من الأحداث والمعارك، وتم التعامل المباشر مع المكان بكل ما يحمله تناقضات، فالمكان في الفيلم قد يكون المانيا او روسيا أو اليابان أو بلجيكا أو الصين، وكل هذه الاماكن شهدت الحرب وعاشت ايامها القاسية وتم تصوير هذه الأماكن وصورت كل تلك الأحداث وبنيت فيلمها من خلال البناء المونتاجي لتناول الواقع فقد كان المكان الفيلمي هوكل هذه الأمكنة المتناقضة والمتباعدة، وأستطاع المخرج الأنتقال فيها تبعا لتسلسل الاحداث والمعارك التي كانت أحيانا تجري في مكانين مختلفين وكان الانتقال بينهما بشكل ينمي تفاعل المشاهد مع الاحداث، المكان المتعدد والمختلف أتاح للمخرج الانتقال بين هذه الاماكن وأبراز كل ما تحتويه من شتاء قاس، الى صحراء قاحلة وحارة، ولكنها كانت تشترك في عامل واحد وهو دخولها الحرب لتشكل ومن ثم مكانا واحدا للفيلم تجري فيه المعارك الحربية ولتؤثر عليه ولو بشكل متباين وتبعا لنوع العلاقة ودرجة أهميتها من مكان لأخر .

سادساً: الزمان

بسبب المدة الزمنية الطويلة التي تتناولها فيلم أثبيكليبس وأعتماده الشكل المونتاجي لتناول هذه المدة فقد عمل مخرج الفيلم على إهمال الأزمنة غير المهمة في الفيلم، وجرت الإشارة للزمن من خلال إستخدام أو إظهار كتابة على الشاشة تشير اليه مثل جمل برلين عام 1932 ومرة

لطول النمسا عام 1942 والتنقل بالزمن وفقا للسرد التاريخي لسير المعارك التي جرت طوال الحرب العالمية الثانية فبعد انتهاء كل معركة، كان الأنتقال بالزمن يختزل زمنا غير مهم قد يقصر أو يطول تبعا لذلك، وكان التعليق يلعب دورا مهما في ذلك، فبعد استسلام فرنسا للجيش النازي، ينتقل الفيلم من ساحة المعركة الى مدينة باريس ليقول المعلق العام 1943مدينة باريس بعد الاستسلام كذلك أستطاع الأنتقال بالزمن من خلال الانتقال بالمكان أيضا، ففي مشهد دخول اليابان للمعركة نجد أنتقالا بالزمن لعدة أشهر، ، فمن المانيا ومشاهد المصانع العسكرية وهي تعد العدة لإنتاج المزيد من الأسلحة والعتاد والدبابات والطائرات، الى اليابان حيث مشهد الطيارين اليابانين وتناولهم لشراب الساكي الذي يدخل تناوله ضمن التقليد العسكري الياباني، وهو استخدام أستخدم التعامل مع الزمن من خلال الربط بين الأزمنة المتباعدة ببعضها البعض، مع الحفاظ على الدافع الحقيقي وخلق التأثير اللازم في المتلقي، إن التعامل مع الزمن في الفيلم قد جرى بشكل جيد من خلال إعتماد الوثائق والصور الأرشيفية وربطها بشكل متسلسل ومنطقي تبعا لتسلسل الأحداث .

سابعاً: الشخصيات

استعرض فيلم ابكليبس حياة العديد من الشخصيات العسكريةوالسياسية التي كان لها دور مهم ومؤثر في الحرب العالمية الثانية وغيرت من مجرى الأحداث في أحيان كثيرة، وكان تناول هذه الشخصيات يجري ضمن السياق العام للأحداث لذلك فأن بعضها ظهر في الفيلم اكثر من غيره من الشخصيات، فشخصية هتلر كانت شخصية محورية في الفيلم نتيجة لدورها الكبير في الحرب وكذلك كان

ظهور تشرشل، رومل، ستالين. وكان لظهور هذه الشخصيات أهمية كبيرة في تعزيز مصداقية الاحداث المعروضة على الشاشة، لاسيما وان ظهور بعض الشخصيات أحيانا في مشاهد حوارية واجتماعات، مشهد فرحة هتلر وهو يضرب رجله في الأرض فرحا بخداعه الفرنسيين، وهي حركات نادرا ما يظهر بها هتلر هكذا، لاسيما مع تعود المشاهد على الصرامة التي تعلو وجهه دائما، لكن الشخصيات الحقيقية التي ظهرت طوال مدة الفيلم هي شخصيات الجنود الذين شاركوا في المعركة وأبراز التاثير الواضح للحرب عليهم عارضا ما علا وجوههم من علامات تعب واعياء، وكان لظهورها خصوصا في لحظات القصف والقتل التاثير الكبير على المشاهد .

لان مادة الواقع في فيلم ئبيكليبس هي الحرب العالمية الثانية وما جرى فيها من معارك عديدة وعنيفة غيرت مجرى حياة الكثير من الدول ومصيرها، فقد كانت هناك العديد من التشوهات في الصورة التي جاءت بسبب طبيعة التصوير وظرفه ووجود الكاميرا في قلب المعركة، وأهتزاز الصورة وتشوهها نتيجة لسقوط القنابل قريبا من المصورين لكن المشاهد ربما يشعر بجمالية هذه الصورة لانه يستشعر واقعيتها وخطورتها لذلك عمد مخرج الفيلم الى إظهار اكبر عدد ممكن من مثل هكذا لقطات قاصدا بيان صعوبة التصوير وما عانه المصورون في مثل هكذا حروب عارفا بالبعد الجمالي الذي من الممكن أن تضيفه لجمالية الفيلم، والصوت لم يكن مشوشا في الفيلم لكن بعض الوثائق الأرشيفية كان الصوت فيها غير واضح ومشوش ربما لقدمها وقد اضفت بعدا جماليا للفيلم من خلال تلك الدلالة التي تحتويها على البعد الزماني والمكاني لها .

أعتمد فيلم أئبكليبيس على مادة وثائقية وأرشيفية كبيرة وهي مادة واقعية صورت على مدى سنين من عمر الحرب العالمية الثانية،

الأمر الذي أتاح حرية كبيرة في تنظيم شكلها الفني ،ضمن تسلسل وسرد تاريخي متسلسل أي فيه بداية ونهاية، وكان هذا التنظيم ينسجم وهدف الفيلم الذي أراد أن يعرض الأحداث والمعارك في هذه الحرب بما يحقق ذلك الهدف، وقد تم ذلك عبر العملية الخلاقة للمونتاج الذي وفر للمشاهد الربط بين الوثيقة المشاهدة المعروضة وبين ما قرأ عنها سابقا ضمن شكل فني وفره الفيلم من خلال تعامله بحرية كبيرة في تنظيم الشكل الفني لمادة الواقع .

لم يكن هناك تزييف للواقع في فيلم ابيكليبس لانه أعتمد على وثائق مصورة تعامل معها بشكل موضوعي من خلال بناء مونتاجي اعتمد التسلسل التاريخي للأحداث .

الواقع في فيلم ابيكليبس هو عبارة عن أماكن عديدة ومعارك ، حرصت الكاميرا على تصويرها بشكل مستمر وهي أماكن تتوافر على قدر كبير من الجمالية نتيجة تنوعها لانها تقع في العديد من البلدان، وتم إظهار هذه الجمالية من خلال التكوين، ففي مشاهد الأنـزالات الجوية، كان التكوين مشتملاً على اكبر مساحة ممكنة من خلال اللقطات العامة الواسعة، ومن خلال زوايا كاميرا، حيث تمكن بعض المصورين من إختيار زوايا جيدة تبعا لقربه من المعركة وحرية حركته مع كاميرته كذلك فأن حركة الكاميرا المحمولة في الكثير من مشاهد الفيلم وملاحقتها للأحداث ربما عرضت جمال الواقع الذي تعتمد جمالية الفيلم الوثائقي على جماليته، ومن خلال عرض الفيلم للعديد من المدن قبل دخولها الحرب وإظهار الجوانب الجمالية فيه .

لم يخلو أي جزء من اجزاء الفيلم الست لفيلم ابيكليبيس من إستخدام للكرافيك، والحاسبات، ففي كل جزء كانت هناك خرائط

للعديد من الدول مع اسهم تتحرك لتوضح تقدم الجيوش وعبورها حدود بعض الدول، وهي ليست بتلك الخرائط البسيطة التي كانت تظهر في بعض الأفلام القديمة، فدخول الحاسبات مع فن الكرافيك ساعد في إظهار خرائط توضيحية متعددة الالوان، وكانت أعلام الدول تظهر على اراضي هذه البلدان واحيانا تظهر على أراضي أخرى احتلت من قبل الألمان، كذلك أستطاع الفيلم معالجة الكثير من الوثائق القديمة لتظهر بأفضل حال وبأفضل صورة لها من خلال التطور التقني والتكنولوجي الذي اصبح تاثيره واضحا في العديد من الأفلام، وافاد الفيلم من كل ذلك على أن لا يمس بمصداقية الواقع وحقيقته.

فيلم عالم الطيور



The life of birdsعالم الطيور

Producerالانتاج

Mike salisburyمايك سيبليري

Photographyفوتغراف

Justhnc cvansجاستن افانسن

Aditorالمونتاج

Jo payneجو باين

Musicالموسيقى

Jan Butcherجان بجر

Steven fauxستيفن فايكس

Produced inassociation with BBC.ترجمة

د. سامح نور

سنة الأنتاج

2009

مدة الفيلم ساعة وثمانية وثلاثون دقيقة

ملخص فيلم عالم الطيور

يتناول الفيلم حياة الطيور في العديد من الأماكن، مستعرضا الواقع الحقيقي لحياتها، وما تعانيه من صعوبات بسبب طبيعة المكان احيانا أو بسبب الكائنات الحية الاخرى التي تعيش معها، بسبب صراع البقاء، ولاسيما صعوبة الحصول على الطعام ،واهمية كل ذلك لخلق توازن بيئي ونباتي في المناطق التي تتواجد فيها، ويأخذ هذا الفيلم شكل الملاحظة الطويلة في تناوله لواقع حياة الطيور .

تحليل فيلم (عالم الطيور)

الفيلم ينتمي الى احد اشكال تناول الواقع في الافلام الوثائقية وهو شكل الملاحظة الطويلة .

اولاً - السرد

كانت الملاحظة الطويلة هي الشكل الذي تم من خلاله تناول الواقع في هذا الفيلم، من خلال المراقبة الطويلة لحياة الطيور، ففي المشهد الاستهلالي لتجمعات طيور نقار الخشب، حيث يعرض الكيفية التي تحصل بها هذه الطيور على الطعام كقوت يومي وكذلك خزن المتبقي من ثمار شجرة البلوط على جذع الشجرة نفسها، وكان عرض ذلك يتم بحيادية، على الرغم من أن مخرج الفيلم حاول أن يظهر جمالية تلك الطريقة، واستعراضه للغابات التي تتواجد فيها، حيث كانت آلة التصوير تستعرض ذلك بشكل رائع، متابعا في الوقت ذاته حياة الطيور وبأكثر من زاوية، كذلك فان الفيلم يتناول العديد من الطيور الأخرى والكيفية التي تحصل بها على الطعام من الغابة نفسها ويظهر اسلوب كل طائر وأدواته التي تمكنه من ذلك، كل ذلك كان مصحوبا بتعليق العارف بكل شيء عن حياة هذه الطيور وامكانتها على الطيران وشارحا بعد وجودها التأريخي، حيث تطرق الى أنواع من الزواحف الطائرة التي كانت تعيش في هذه المنطقة شارحا لنا ومن خلال الصور الفوتغرافية والرسوم التوضيحية حياة هذه الزواحف وانقراضها فيما بعد والعثور على الحجريات التي اكدت وجودها، مستخدما إعادة تمثيل الحدث في مشاهد توضح كيفية طيرانها، وسقوط البعض منها في ماء بعض البحيرات التي جفت فيما بعد واكتشف العديد من عظام هذه

الزواحف الطائرة فيها، ليعود ويعرض بعض الأنواع منه مازال موجودا الى الآن لكنه اقل تطورا، وبسبب طبيعة الموضوع وهو حياة الطيور، فأن طبيعة السرد في هذا الفيلم قد أخذ منحى موضوعيا صرفا، من خلال شكل الملاحظة الطويلة لحياة الطيور. حتى ان الكاميرا وضعت في بعض المشاهد داخل أعشاش الطيور، وكذلك داخل الأمكنة التي تخبيء بها طعامها، وكذلك وضعت أكثر من كاميرا ضمن حسابات مسبقة لكي تصور بوعي التفاصيل اليومية كافة التي ترافق عملية حصول الطيور على طعامها، ولكن بأنتقاله الى الزواحف الطائرة فأن الفيلم يتحدث عن الصراع وحكم شريعة الغاب وبرا البقاء للأقوى وابراز مايحمله ذلك من توازن حياتي، وقد اخذ السرد شكلا اخر من خلال تعامله مع طبيعة المعلومات وتنوعها، وذلك من خلال إبراز عمليات الأنتقال في الزمان والمكان بين الغابات الاسترالية والأميريكية والأندونوسية، وكذلك غابات افريقيا الجنوبية، فيبدأ بربط الغابات الأسترالية عارضا حياة اهم الطيور الموجودة فيها من خلال تصوير حياتها بالملاحظة الطويلة، تعتمد في طولها على طبيعة حياة كل نوع تم تناوله واستعراضه، ومن ثم الأنتقال الى الغابات الأخرى وهو أنتقال بالزمن ايضا، ويعلن عن هذا الأنتقال بوساطة التعليق الذي يرافق الفيلم طيلة عرضه، لذلك فأن الفيلم قد نجح في ابراز طبيعة حياة كل طائر وطرقه مستخدما أدوات السرد تبعا لخاصية الأستخدام هذه الأدوات ومن ثم عرض كل ذلك بحيادية ومصداقية عالية .

ثانياً: التصوير

التصوير في فيلم حياة الطيور استخدمت فيه تقنيات التصوير كافة، واستخدمت أكثر من آلة تصوير لغرض تحقيق أكبر عدد من الزوايا التي تتيح عرض حياة الطيور والاحاطة بها من جميع جوانبها،

تحليل فيلم (عالم الطيور)

الفيلم ينتمي الى احد اشكال تناول الواقع في الافلام الوثائقية وهو شكل الملاحظة الطويلة .

اولاً- السرد

كانت الملاحظة الطويلة هي الشكل الذي تم من خلاله تناول الواقع في هذا الفيلم، من خلال المراقبة الطويلة لحياة الطيور، ففي المشهد الاستهلالي لتجمعات طيور نقار الخشب حيث يعرض الكيفية التي تحصل بها هذه الطيور على الطعام كقوت يومي وكذلك خزن المتبقي من ثمار شجرة البلوط على جذع الشجرة نفسها، وكان عرض ذلك يتم بحيادية، على الرغم من أن مخرج الفيلم حاول أن يظهر جمالية تلك الطريقة، واستعراضه للغابات التي تتواجد فيها، حيث كانت آلة التصوير تستعرض ذلك بشكل رائع، متابعا في الوقت ذاته حياة الطيور ويأكثر من زاوية، كذلك فأن الفيلم يتناول العديد من الطيور الأخرى والكيفية التي تحصل بها على الطعام من الغابة نفسها ويظهر اسلوب كل طائر وأدواته التي تمكنه من ذلك، كل ذلك كان مصحوبا بتعليق العارف بكل شيء عن حياة هذه الطيور وأمكانتياتها على الطيران وشارحا بعد وجودها التأريخي، حيث تطرق الى انواع من الزواحف الطائرة التي كانت تعيش في هذه المنطقة شارحا لنا ومن خلال الصور الفوتغرافية والرسوم التوضيحية حياة هذه الزواحف وانقراضها فيما بعد والعثور على الحجريات التي أكدت وجودها، مستخدما إعادة تمثيل الحدث في مشاهد توضح كيفية طيرانها، وسقوط البعض منها في ماء بعض البحيرات التي جفت فيما بعد وأكتشف العديد من عظام هذه

الزواحف الطائرة فيها، ليعود ويعرض بعض الأنواع منه مازال موجودا الى الآن لكنه اقل تطورا. وبسبب طبيعة الموضوع وهو حياة الطيور، فأن طبيعة السرد في هذا الفيلم قد أخذ منحى موضوعيا صرفا، من خلال شكل الملاحظة الطويلة لحياة الطيور، حتى أن الكاميرا وضعت في بعض المشاهد داخل أعشاش الطيور، وكذلك داخل الأمكنة التي تخبيء بها طعامها، وكذلك وضعت أكثر من كاميرا ضمن حسابات مسبقة لكي تصور بوعي التفاصيل اليومية كافة التي ترافق عملية حصول الطيور على طعامها، ولكن بأنتقاله الى الزواحف الطائرة فأن الفيلم يتحدث عن الصراع وحكم شريعة الغاب ومبدأ البقاء للأقوى وأبراز مايحمله ذلك من توازن حياتي، وقد أخذ السرد شكلا أخر من خلال تعامله مع طبيعة المعلومات وتنوعها، وذلك من خلال إبراز عمليات الأنتقال في الزمان والمكان بين الغابات الاسترالية والأميركية والأندونيسية، وكذلك غابات أفريقيا الجنوبية، فيبدأ بربيع الغابات الأسترالية عارضا حياة أهم الطيور الموجودة فيها من خلال تصوير حياتها بالملاحظة الطويلة، تعتمد في طولها على طبيعة حياة كل نوع تم تناوله وأستعراضه، ومن ثم الأنتقال الى الغابات الأخرى وهو أنتقال بالزمن أيضا، ويعلن عن هذا الأنتقال بوساطة التعليق الذي يرافق الفيلم طيلة عرضه، لذلك فأن الفيلم قد نجح في ابراز طبيعة حياة كل طائر وطرقه مستخدما أدوات السرد تبعا لخاصية الأستخدام هذه الأدوات ومن ثم عرض كل ذلك بحيادية ومصداقية عالية .

ثانياً، التصوير

التصوير في فيلم حياة الطيور أستخدمت فيه تقنيات التصوير كافة، واستخدمت اكثر من آلة تصوير لغرض تحقيق أكبر عدد من الزوايا التي تتيح عرض حياة الطيور والأحاطة بها من جميع جوانبها،

ففي المشاهد التي توضح الطريقة التي تقوم بها الطيور بتخزين طعامها. ومن خلال الملاحظة الطويلة التي أوجبت بقاء الكاميرا طويلا مراقبة لتلك الطريقة ولأكبر عدد من الطيور المختلفة موضحة طريقة كل منها وأسلوبه في ذلك. وكانت الكاميرا قريبة جدا وفي أحيان كثيرة من الطيور وكذلك من الأشجار وأحيانا زرعت في أغصان الاشجار، واستخدم التصوير البطيء لتصوير بعض الطيور وهي تقترب من أغصان الأشجار والأرتداد منها ومن ثم العودة اليها، أو وهي ترقب حركة بعض الطيور الأخرى كالصقور والنسور وهي تحلق عاليا وبحركة بطيئة لإيضاح الكيفية التي تفرد بها جناحيها، وقد كان التصوير جميلا وممتعاً في مشاهد أصطياد طيور الطنان لحشرات الغزل في الهواء من خلال مشاهد صورت بالصورة البطيئة، والملاحظة الطويلة مكنت صانع العمل من مراقبة أعشاش العديد من أنواع الطيور وهي تربي صغارها وكيفية إطعامها، وكان أختيار اماكن الكاميرات جيدا بحيث استطاعت من رصد حياة العديد من الطيور، وكانت الكاميرا في أحيان كثيرة تلعب دور المراقب من خلال أنتقالها من مكان لآخر، ومن خلال متابعتها لأنواع عديدة من الطيور، الكاميرا وضعت في أماكن التصوير بطريقة لا تثير ريبة الطيور، التصوير في عملية أعادة بناء الحدث جرى أعتمادا على التقنية العالية لبرامج الحاسوب الذي عرض تشريحيا كاملا لهيكل عظمي للزواحف الطائرة محاولا قدر الإمكان تقريبها من الواقع الفعلي، لتوفير قناعة لدى المتلقي وتعميل واقعية ما يعرض أمامه، لاسيما وأن صانع العمل يعي رغبة المشاهد في التعرف على حياة الطيور الجميلة التي يشاهدها دون التعرف على تلك التفاصيل بشكلها المفصل والدقيق والذي تحقق في هذا الفيلم من خلال التصوير المتقن لتلك التفاصيل -والتصوير الليلي أستخدم في تصوير حياة بعض الطيور

التي تخرج ليلا للحصول على طعامها، وكانت مشاهد واضحة جدا من خلال التقنية العالية لكاميرا التصوير الليلية المستخدمة .

ثالثاً: المونتاج

تم استخدام المونتاج في فيلم عالم الطيور موظفا معظم تقنياته، مثل الأبطاء، والتسريع، عمليات الربط بين المشاهد واللقطات نبعا للربط بين الأماكن والأزمنة والتنقل فيما بينها، ولأعتماد الفيلم على شكل الملاحظة الطويلة، فقد تم توظيف مثل هذه اللقطات لأبراز الجهد الذي تبذله الطيور في سعيها للحصول على الطعام في العملية الأوسع وهي البقاء على قيد الحياة، ولم يكن أن يقوم بذلك لولا الملاحظة الطويلة التي أعتمدها، الشيء الذي تميز به التصوير هو متابعة كل ذلك وكأنه كانت هناك معرفة مسبقة لما سوف تؤديه الطيور من أفعال وحركات، رصدت من قبل الكاميرات بشكل جيد، المونتاج حقق أنسيابية عالية في التنقل من مكان لأخر أو في الازمنة التي كان يعلن عنها من خلال التعليق أو من خلال الكتابة، محافظا على الرابط بين الامكنة والازمنة وهي حياة الطيور، الملاحظة الطويلة التي وفرت العديد من المشاهد واللقطات عولجت مونتاجيا بطريقة خلاقة، حيث حرص المخرج على ان تكون صورتها النهائية تقدم المتعة والتشويق للمتلقي خصوصا وأن هكذا نوعاً من الأفلام ربما يثير الفضول لدى المشاهد، كذلك أستطاع المخرج من توظيف المونتاج بما يتلاءم وطبيعة التصوير الذي جرى في أماكن مختلفة، حيث لعب المونتاج دورا مهما في جعلها تبدو وكأنها مكان واحد لان تشابه طبيعة الغابات يجعل المتلقي لا يشعر بالفارق بينها إلا من خلال الانتقالات والتعليق الذي يعلن ذلك وتناوله لنوع مختلف من الطيور يرافقها عدد أخر من الكائنات الحية، وقرر ربط المونتاج الحكاية السردية الصوتية من خلال ترتيب المعادل

الصوري بما يتلاءم وطبيعة ذلك السرد، وايصاله الى القارىء بصورة جيدة، حيث أن أي خلل قد يرافق ذلك ربما يسبب ارباكاً للمتلقي.

رابعاً، الشريط الصوتي

التعليق كان المفردة الأهم من مفردات الشريط الصوتي التي أستخدمت في فيلم (حياة الطيور) حيث تولى شرح كل مايظهر على الشاشة من صور، من خلال نصوص تفصيلية، تصف طبيعة حياة عالم الطيور، وكيفية حصولها على الغذاء كل بطريقته الخاصة والمناسبة حتى مع تكوينه الجسماني وقوة عضلاته فهناك من يحصل على غذائه في الهواء مثل بعض الطيور التي تلتقط الفراشات ومنها من يحصل عليه من الأشجار، التعليق كان قصيرا غير ممل يعطي المعلومة التي وفرها من دون اسهاب، وفي أحيان كثيرة كان التعليق يمهد للمعلومة قبل الصورة، ليأتي مضمون الصورة منسجم مع المعلومة التي أعطيت ،وأحيانا يصنع لدى المتلقي حالة من الترقب لما سيحدث وهل سيفعل هذا الطائر ما ذكره التعليق. وقد وظف الصمت في بعض المشاهد لاسيما المشاهد الأفتتاحية التي تظهر الطيور وهي تطير بحركة بطيئة من دون وجود لها صوت، للدلالة على جمالية حركة الطيور. والموسيقى دعمت الصورة في كثير من الاحيان وقد أختيرت بما يتلائم مع الموضوع المطروح وكذلك لدعم جمالية هذا الواقع الذي هو الغابات المتمثلة بالطيور. وفي أحيان كثيرة كانت تبدو وكأنها جزء من اصوات الطبيعية الموجودة في المكان. كذلك تم توظيف المؤثرات الصوتية الطبيعية الصادرة من المكان والتي تدلل عليه، وهي اصوات لطيور مختلفة، البعض منها جاءت أصواتها من خارج الكادر والبعض داخله، لتجعل المشاهد يحصل على متعة جمالية

مـن خـلال معرفتـه بطبيعـة حيـاة هـذه الطيـور والمشـهد الجمـالي الـذي
يشكله وجودها في عالمنا هذا .

خامساً: المكان

المكان في فيلم حياة الطيور هو مكان متغير ومتباعد أيضاً، حيث ينتقل الفيلم بين عدد من الغابات في دول وقارات مختلفة، من غابات أميركا الى أستراليا ومن ثم الى أندونوسيا وجنوب افريقيا، وتم الربط بين هذه الأمكنة من خلال ربطها بعامل مشترك واحد هو حياة الطيور فيها، وكيفية حصولها على غذائها، ليظهر لنا أن الطيور في كل منطقة أو غابة كانت وبسبب طول عيشها في المكان نفسه أن تتعايش معه، وتكتشف الطريقة التي تضمن لها البقاء والأستمرار. وحرص المخرج كذلك على إظهار الإختلاف بين الأمكنة من حيث التضاريس وطبيعة الاشجار وأختلاف نوعية الطيور كذلك، راصداً كل ذلك من خلال الملاحظة الطويلة التي مكنته من إظهار هذا الإختلاف، هذا الإختلاف ربما أوجد صعوبة في عيش بعض الطيور والتي أختفى بعضها بسبب أعتداء البشر عليها وصيدها بشكل مستمر، ليكون المكان سبباً في موتها احيانا، أن أختلاف الأمكنة قد جلب للمشاهد متعة جمالية من خلال سياحة صورية في غابات مختلفة، وان أختلاف الطيور التي تعيش فيها . التعامل مع المكان في الأفلام الوثائقية يتميز عن غيره من الأفلام الروائية، بوصفه يتعامل معه بإعتباره المادة الخام له وهو الواقع الذي يتناوله ومن ثم فأن المكان يشكل اهمية كبيرة في بنية الفيلم الوثائقي والتعامل معه يتم بما يتلاءم بما يحقق الوصول الى بنية معرفية وجمالية يمكن للفيلم ان يجلبها للمتلقي .

سادساً: الزمن

الزمن في فيلم (حياة الطيور) هو زمن مستمر، لم يؤكد صانع العمل فيه على الأنتقال كثيرا بسبب موضوعة الفيلم وهي حياة الطيور

وكيفية حصولها على الطعام، وبعض الأنتقالات كانت تتم من خلال الأنتقال من النهار الى الليل لإظهار كيفية حصول بعض الطيور على طعامها ليلا. كالخفافيش وبعض طيور القارات الإستوائية. الزمن في الفيلم زمن بطيء نوعا ما بسبب أعتماد الفيلم على الملاحظة الطويلة لمراقبة تصرفات بعض الطيور، الانتقالات المهمة زمنيا ومكانيا كانت في انتقال الفيلم من مكان لأخر وهو أنتقال زمني ايضا، تمم مط الزمان احيانا من خلال تقنية الإبطاء التي استخدمت في مشاهد الطيور وهي تلتقط طعامها في الهواء، وكذلك أستخدمت الحركة السريعة كتسريعه للزمن في بعض المطاردات بين بعض الطيور والحيوانات التي تحاول افتراسها، وكذلك في مشهد كمية البلوط الذي تخزنه طيور نقار الخشب على جذع الشجرة وهوعدد كبير جدا .كان التعليق يشير الى تغير الزمن عندما يعلن المعلق ان الزمان هو الصيف في غابات اندونوسيا، أو من خلال الكتابة على الشاشة وطالما رافق الانتقال الزماني أنتقال مكاني ايضا، وقد تم التعامل مع الزمن بطريقة تتلاءم وثيمة الفيلم وتناوله للواقع بهذا الشكل من أشكال التناول .

سابعا: الشخصيات

الطيور هي الشخصيات الرئيسة في فيلم (حياة الطيور) وفي هكذا نوع من الأفلام لا تكون هناك حاجة الى الشخصيات البشرية فيه، فقط كانت هناك شخصية واحدة ضرورية لربط الاحداث وشرح المعلومة واعطائها، وهو عالم الطيور الذي كان موجودا على طول الفيلم وهو يلعب شخصية الراوي العراف بكل شيء.

بسبب طبيعة فيلم (حياة الطيور) وشكل التناول الذي أعتمده الفيلم فأن التشوهات في مجالي الصورة والصوت لم تكن موجودة في

هذا الفيلم. حيث أن الكاميرا وبسبب طبيعة الموضوع وضعت في أماكن معدة مسبقا، بعض التشوه الطبيعي حصل في الصوت في المشهد الذي يظهر المئات من الطيور تطير مجتمعة فوق الغابات، ولكنه أضاف بعدا جماليا لجانب من جمالية الفيلم الوثائقي.

بسبب تعدد الأمكنة وكذلك تعدد أنواع الطيور التي تم تناولها واستعراض حياتها في فيلم (حياة الطيور) كان لابد من تنظيم الشكل الفني لمادة الواقع المعروض، وقد تم ذلك ابتداء من أختيار شكل التناول الفني لهذا الواقع وهو الملاحظة الطويلة، وهي شكل يمكن أن يسجل الكثير من هذا الواقع ولكن تنظيمه يلغي الازمنة والأماكن غير المهمة والتركيز على ما يخدم ثيمة العمل، حيث ركز على حياة طيور معينة مثل نقار الخشب، طائر الطنان، والحسون وغيرها . والتركيز على الأماكن التي توفر أختلافا في حياة الطيور بسبب طبيعة ماتوفر فيها من غذاء وكذلك الظروف البيئية التي تساعد على نمو أغذية معينة من دون غيرها . لذلك فأن تنظيم الشكل الفني حقق لصانع الفلم ما مكنه من خلق انسجاما بين الأماكن المختلفة، وربط بين الأزمنة ولم يكن ذلك ليتم لولا تعامل الفيلم الوثائقي بحرية كبيرة في تنظيم الشكل الفني لمادة الواقع وكيفية تناولها .

على الرغم من أن صانع العمل حاول التعامل مع الواقع بحيادية كبيرة وموضوعية واضحة، من خلال محاولته نقل كل ذلك الى المشاهد من دون تحريف، على الرغم من أنه اراد تحقيق اكبر قدر من المتعة للمشاهد، والتي بسببها عمد الى أقتطاع جزء من هذا الواقع وما يحتويه من مكونات حيوانية ونباتية وفقا للرؤيا التي قد حددها مسبقا، الا أنه يكون بذلك قد زيف الواقع من خلال إظهار جزء منه وليس الواقع كله، لاغيا التأثير والتأثر بين هذا الجزء المقتطع وبين الكل

الحقيقي والواقعي، ففي تركيزه على طيور نقار الخشب وطريقة حفرها لجذوع الاشجار لتخزين الغذاء فانه يكون قد ركز على بعض الاحداث قاطعا الواقع الأصلي، محاولاً أن يقنع المشاهد بحقيقية وواقعية ذلك، ومن ثم فان ما يعرض هو ليس الواقع الفعلي ولكن جزء منه تم التعامل معه بطريقة فنية، وهي طريقة اسهمت الى حد ما بتزييف هذا الواقع، الأمر الذي يوفر حرية أكبر لصانع الفيلم الوثائقي على تزييف الواقع لذلك فان فلسفة الحقيقة والواقع تعد نسبية فيه .

تتوفر الحياة في الغابات والمزارع على بجمالية عالية، وهي جمالية تنعكس على جمالية الفيلم الوثائقي، المكان في فيلم (حياة الطيور) هناك جمالية واسعة اتصف فيها من خلال طبيعة الغابات المختلفة التي تناولها وأختلاف اشجارها وكذلك أختلاف الكائنات الحية التي تعيش فيها، وكذلك نوع الطيور وأختلاف اشكالها، وقد تم توظيف ذلك من خلال التكوين الذي حرص مخرج الفيلم على ان يكون تكوينا معبرا عن جمالية الواقع ومبرزا له، ففي مشهد حصول طائر الشيح على طعامه من بعض الأزهار من خلال منقارة الذي يشبه ابرة، يحرص المخرج على حصر ذلك بتكوين يدعم جمالية الواقع ويستمد جماليته منه، كذلك فأن المخرج أختار العديد من الزوايا لتعبر عن جمالية الواقع، ففي مشهد تناول أحد أنواع البيغاوات لرحيق احد الورود كانت زاوية الكاميرا تصور الطائر من الخلف مظهرة الوانه الجميلة، وفي العمق هناك شجرة الورد بالوانها الجذابة أيضا، وكانت حركة الكاميرا تحاول وباكبر قدر ممكن أظهار مساحات واسعة من الغابات، لاسيما وانها انتقلت الى اكثر من غابة لكل منها ما يميزها عن الأخرى، مظهرة جمال الواقع الذي تعتمد جمالية الفيلم الوثائقي عليه، وفيلم (حياة الطيور) اعتمد في جماليته على جمالية الواقع الذي تناوله وهوواقع مملوء

بالمكونات الجميلة، من أشجار وطيور وحيوانات برية أخرى لكل منها جماليته العالية .

التطور التقني والتكنولوجي الكبير الحاصل في العديد من أجهزة التصوير، والكرافيك، والحاسبات اسهمت في دعم تناول الواقع في فيلم (حياة الطيور) وبشكل واضح. فقد تم أستخدام تقنيات الحركة البطيئة والتسريع في العديد من المشاهد لأيصال ما تريد الصورة قوله بشكل واضح. كذلك فأن الكرافيك أستخدم عدة مرات لاسيما في المشاهد التي تشرح بالتفصيل البناء الجسماني لبعض الطيور ومن ثم كيفية قدرتها على الطيران. وكذلك تم بناء واقع وهمي من خلال الحاسبات للعالم الذي كانت بعض الزواحف الطائرة تعيش فيه، ومن ثم ربط ذلك بالواقع الفعلي الذي ربما جاء مشابها للواقع الأفتراضي الذي صمم بالحاسبات. الكاميرات بتقنياتها الحديثة أستطاعت ان، ترصد حركة الطيور وكذلك تصوير الغابات بدقة عالية، حيث أن بعض الكاميرات كانت تسجل حتى سقوط الزغب من ريش هذه الطيور، ونستطيع أن نلمس اثر وأهمية تطور التقني والتكنولوجي من خلال مشاهدتنا لبعض الافلام الوثائقية المنتجة قبل بضع سنوات والأفلام التي أنتجت حاليا . ويبقى التطور في مجال التقنية الصورية والفنية، عاملا مهما لأضافة امكانيات جديدة في تناول الفيلم الوثائقي للواقع .

الخاتمة

ان عملية الاقتراب من الواقع، تتطلب الكثير من الاجراءات الفكرية والجمالية، من اجل رصد وتفكيك بنية الواقع وتجاوز مستويات الاحتكاك المباشر صوب الغور في الاعماق لفهم الاسباب والنتائج. وان عملية التفكيك والتداخل مع مستويات الواقع لابد ان تنهض على جملة من الاشتراطات التي ترتبط باشتغال عناصر اللغة السينمائي والرؤية الابداعية لصانع الفلم الوثائقي.

فقد شكل التصوير بنية جمالية ترافق الاسلوب الموضوعي في التعامل مع الواقع في الفيلم الوثائقي كما ظهر ذلك في فيلم (الارض). كما ينهض الفيلم الوثائقي على عملية الاقتراب من الواقع والتداخل معه كما في فيلم (الحرب العالمية الثانية، أبهكليبس). وعلى هذا الاساس تنوع الاشكال الوثائقية وبحسب القدرة والرؤية الاخراجية في التعامل مع الواقع- الوثيقة وذلك على النحو الاتي:

اولا: شكل المعايشة: الذي يعتمد اساسا على عملية المعايشة الموضوعية وتحديد السيناريو التفصيلي الذي يقود الى قراءة يتحدد بها تفسيرات الفعل الوثائقي وطرق الاقتراب منه وتصويره كما في فيلم (الارض).

ثانيا: شكل الملاحظة الطويلة: ينهض هذا الشكل من القدرة في المراقبة وانتظار انبثاق الفعل الوثائقي من دون احداث أي تغيير في زاوية او حجم اللقطة او حركة الة التصوير كما في فيلم (عالم الطيور).

ثالثا: شكل البناء المونتاجي: ان بنية هذا الفيلم تعتمد اساسا على التفريق بين الواقع الموضوعي والواقع الفيلمي. اذ تتم عملية الاقتراب

مـن الواقـع باسـتغلال التشـوهات والعيـوب المرافقـة لعمليـة التصـوير للوصول الى الواقع الفلمي كما فلم (ثبيكليبس) الحرب العالمية الثانية.

رابعا: شكل اعادة بناء تمثل الواقع: وتكمـن القـدرة في هـذا الشـكل على تهيئة الظروف القياسية للوصول الى التطابق التفصيلي بين الواقع المصـور والواقـع الحقيقـي بسـبب اسـتحالة التصـوير لانتمـاء الفعـل الى زمان اخر يختلف عن زمن الفيلم الوثائقي كما في (القرار الاخير).

ويشكل التزييف بنية واعية في التعامل مع الواقع-الوثيقة لتحقيق الغرض الفكري والجمالي للفيلم الوثائقي كما في فيلم (القـرار الاخـير). وهـذا مـا يجعـل الفـيلم مرتبطـا ارتباطـا جماليـا وثيقـا بعمليـة تشـكل الواقع- الوثيقة ونتيجة لذلك يحصل تماهي في جمالية الفيلم الوثائقي وجمـال الواقـع الموضـوعي كمـا في فـيلم (ثبيكليبس) الحـرب العالميـة الثانية.

ان تعـدد اشـكال تـاول الواقـع في الافـلام الوثائقيـة، سـاعد علـى ابـراز القـدرة والرؤيـة الاخراجيـة في تـاول الواقـع فنيـا. وقـد يسـتخدم صانع العمل اكثر من شكل واحد داخل الفيلم لتحقيق تناول الواقع فنيا بصورة تقترب من الواقع وتتداخل معه. في حين نـرى ان الفيلم الوثائقي يعتمـد اعـادة بنـاء الواقـع وتمثلـه لخلـق التـاثير المطلـوب علـى المتلقـي في محاولة الاقتراب من صاحب التجربة الاصلي.

لقـد سـاعد التطـور الـتقني والفـني علـى انتشـار الفـيلم الوثـائقي وتقبل المشاهد له من خلال عرضه لافلام تسبر غـور الواقـع غير المرئـي للعـين البشـرية. لاسـيما وان قـدرة الفـيلم الوثائقي علـى تزييـف الواقـع شكل بنية واعية تحقق الغرض الفكري والجمالي من هذا التزييف.

كاظم مرشد السلوم

- ناقد سينمائي
- مواليد - بغداد - العراق
-بكالوريوس اخراج سينمائي أكاديمية الفنون الجميله _ جامعة بغداد
-ماجستير سينما - جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة
-عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين
-عضو نقابة الفنانين العراقيين
-عضو نقابة الصحفيين العراقيين
- عضو اتحاد السينمائين
- رئيس ملتقى الخميس الابداعي في اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين.
- يكتب النقد السينمائي في العديد من الصحف والمجلات العراقية والعربية والمواقع الالكترونية.
-اخراج ثلاثة افلام
- الشماعة
- فتى البرتقال
- خيط ابيض رفيع
-يعمل معدا للبرامج في احدى القنوات الفضائيه

البريد الالكتروني saloom_k58@yahoo.com
موبايل - 07901116258 - 07713317840

المصـــادر

1. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، دار الحديث .
2. اسعد، يوسف ميخائيل، سيكولوجية الأبداع في الفن والأدب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
3. أجيل، هنري، علم جمال السينما، ت ابراهيم العريس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005 .
4. أنطونيوني، مايكل أنجلو، بناء الرؤيا، ت ابية الحمزاوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1999.
5. الحديدي، منى سعيد، صورة الأنسان المصري على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1966 .
6. الحديدي، منى سعيد، الفيلم التسجيلي، تعريفه، إتجاهاته، أسسه وقواعده، دار الفكر العربي، القاهرة، 1982 .
7. السيد، خالد ربيع، قراءات في السينما، دار الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، 2009.
8. النحاس، هاشم، الروائي والتسجيلي، سلسلة الكتب الفنية (29)، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1980 .
9. الزعبي، لؤي محمد، الأفلام الوثائقية والبرامج التسجيلية، جامعة دمشق، 2006 .
10. الفرجاني، محمد علي، فن الشريط التسجيلي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1989.
11. الفرجاني، محمد علي، قصة الخيالة التسجيلية في نصف قرن، دار الكتاب العربية، ليبيا، 1987 .
12. الزبيدي، قيس، المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2002.

13. الأسـود، فاضـل، السـرد السـينمائي، الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب، القاهرة، 1996.
14. العبيدي، حسن مجيد، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987 .
15. النصـير، ياسـين، الروايـة والمكـان، دار الشـؤون الثقافيـة، الموسـوعة الصغيرة، بغداد، 1980 .
16. القيسي، فارس مهدي، إتجاهات وأنساق السرد السـينمائي في الدراما التلفزيونيـة، أطروحـة دكتـوراه، جامعـة بغـداد، كليـة الفنـون الجميلـة، 1999.
17. . ابو عثمان، البيـان والتبـيين، تحقيـق فـوزي عطيـوي، شـركة الكتـاب اللبناني، بيروت .
18. بيرس، جروس، مقدمات في الفلسفة، ت رياض عوض، بيروت،1994 .
19. بوجز، جوزيف، م، فن الفرجـة علـى الافـلام، ت داود عبـد الله، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، 1965 .
20. ثابـت، مـدكور، الكسـر النسـبي، في الإيهـام السـينمائي، الهيئـة المصـرية للكتاب، القاهرة، 1994 .
21. جـانيتي، لـوي دي، فهـم السـينما، ت جعفـر علـي، دار الرشـيد للنشـر، بغداد، 1981 .
22. حسـن، حسـن محمـد، الأصـول الجماليـة للفـن الحـديث، دار الفكـر العربي، بيروت، 1990 .
23. حسـام الـدين مصـطفى، إشـكالية السـرد في الفـيلم الوثـائقي، رسـالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2006.
24. دولوز، بول، فلسفة الصورة، ت حسن عودة، المؤسسـة العامـة للسـينما، دمشق، 1997 .

25. دادلي، ج. نظريات الفيلم الكبرى، ت جرجيس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987 .

26. داران، بول، السينما بين الوهم والحقيقة، ت علي الشوباشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972 .

27. رديكر، هورست، الأنعكاس والفعل ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني، ت فؤاد مرعي، مراجعة عدنان مدانات، دار الجماهير، دمشق، 1977.

28. رايس، كارل، فن المونتاج السينمائي، ت أحمد الخضري، مراجعة كامل مرسي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

29. روم، ميخائيل، احاديث حول الأخراج السينمائي، ت عدنان مدانات، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، بيروت، 2007.

30. سبوتزوود، رايموند، الفيلم وأصوله الفنية، ت محمد علي ناصيف، الدار العربية للتأليف والنشر، القاهرة، 1969 .

31. ستولينز، جيروم، النقد الادبي، دراسة جمالية فلسفية، فؤاد زكريا، مطبعة عين الشمس، القاهرة، 1974 .

32. سيتس، ولتر، ن، فلسفة هيجل، فلسفة الروح، ت إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983 .

33. ستيس، ولتر، ن، معنى الجمال، ت إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

34. سعيد، ابو طالب محمد، علم مناهج البحث، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، 1990 الموضوعية والذاتية بين الوثيقة والحقيقة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، قطر، 2010 .

35. سعيد، سيد، الموضوعية والذاتية بين الوثيقة والحقيقة، الدار العربية للعلوم، ناشرون، قطر، 2010.

36. ستيفنسون، رالف، السينما فنا، ت خالد حداد، وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1993 .

37. طه حسن، تجنيس السيناريو، أطروحة دكتوراة غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد .

38. طاهر عبد مسلم، إشكالية المكان في السينما، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1989

39. طارق لعيبي، الفيلم الوثائقي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد .

40. عطية، عبود، جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985 .

41. عبود، صفا، المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، دمشق، وزارة الثقافة، 1982 .

42. غاتشف، غورغي، الوعي والفن، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1990 .

43. فضل، صلاح / منهج الواقعية في الابداع الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978 .

44. فندرجين، أرنست، فن الفيلم، ت صلاح تهامي، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969 .

45. فيرتوف، دزيغا، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية، ت عدنان مدانات، منشورات مجلة الهدف، بيروت، 1975 .

46. فوغل، أ، السينما التدميرية، ت أيمن صالح، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1995.

47. فارس مهدي القيسي، إتجاهات وأنساق السرد السينمائي في الدراما التلفزيونية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1999.

48. كرانتس ديمين، الواقعية، ت عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، 1980 .

49. كولمان، هيلا، انتاج الفيلم السينمائي، ت عبد الحليم البشلاوي مكتبة الوعي العربي، القاهرة، 1969 .
50. لالاند، الموسوعة الفلسفية، ت خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت، 2001 .
51. لوتمان، يوري، مدخل الى سيميائية الفيلم، ت نبيل أويس، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1989 .
52. لوكانان، أندرو، صناعة الافلام من السينما الى الشاشة، ت احمد الخضري، القاهرة، 1972 .
53. مدانات، عدنان، بحثا عن السينما سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما السورية، دمشق، 1989 .
54. مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ت سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1964 .
55. مقلد، طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، 1975 .
56. ميتري، جان، السينما التجريبية، ت عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 1997 .
57. مرزوق، حلمي، النزعة الرومانتيكية، في الأدب "الأصول الأديولوجية"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، 1980 .
58. محمد عبد الجبار ،النزعة الذاتية في تجسيد الواقع في الفيلم الروائي، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2001.
59. ماهر مجيد إبراهيم، مجلة الأكاديمي ،الوثيقة السينمائية بين الواقع والخيال، بحث منشور، العدد (48) ،2008 .
60. هاردي،، فورست، السينما التسجيلية عند جيريرسون، ت صلاح تهامي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء، القاهرة، 1965.

الفهرس

منشورات دار ميزوبوتاميا

العنوان	المؤلف
اشجان واوزان الهوية العراقية	د. ميثم الجنابي
فلسفة الثقافة البديلة في العراق	د. ميثم الجنابي
الدنيا في أعين الملائكة	محمود سعيد
ضيوا العراقي	د. علي الحسناوي
العراق والمستقبل	د. ميثم الجنابي
حزن منفى	عبد الكريم هداد
العراق ما بين الحربين _ رسائل ضابط	امل بورتر
نبوءة متأخرة	الفريد سمعان
الثقافة القانونية للمهندسين والمقاولين	د. حميد لطيف الدليمي
هادي العلوي .. المثقف المتمرد	د. ميثم الجنابي
براثن الليل	حميد كشكولي
تركواز	عادل حمود
مرايات ونده	حمود كميد
عرس الماي	كاظم غيلان
العراق _ حوار البدائل	د. ميثم الجنابي_ حاوره مازن لطيف
جيش الخراف	محمد السيد محسن
الامام علي _ القوة والمثال	ميثم الجنابي
جزئيات في السيرة النبوية	صالح الطائي
ثلاث مدن . ثلاثة اسابيع في الصين	سعدي يوسف
لون الليالي صعب	كاظم غيلان
أوثان القديسين	سعدون محسن ضمد
محاولة في فهم شخصية الفرد	محمد مبارك
مدخل للشعر الشعبي	عبد الكريم هداد
مير بصري .. سيرة وتراث	فاتن محيي محسن
معاوية الثاني والتشيع في البلاط	محسن خزعل المحسن
هادي العلوي .. المثقف المتمرد ط2	ميثم الجنابي
المثقف التابع	مازن لطيف
مثقفون عراقيون	مازن لطيف
التوليتارية العراقية	ميثم الجنابي
منهجية البحوث العلمية	د. لطيف الدليمي
الطائفية السياسية ومشكلة الحكم في	د. عبد الخالق حسين
طريقة في الغناء	ريسان الخزعلي

العنوان	المؤلف
فلسفة الهوية العراقية	د . ميثم الجنابي
بغداد ذلك الزمان	عزيز الحاج
ثورة وزعيم	د . عبد الخالق حسين
حانة الاخرة	عبد الله المهندس
ذاكرة الرماد	كاظم الواسطي
استعادة ماركس	سعد محمد رحيم
غواية الساعات	عدنان الفضلي
راحلون وذكريات	عزيز الحاج
يهود العراق	مازن لطيف
عناقيد النار	حميد السعدون
الطاغية والطغيان في العراق	شامل عبد القادر
ثمرات العبد	ضياء حميو
تجارب دنماركية	ضياء حميو
الطائر والنخلة	ريسان الخزعلي
الاعمال الشعرية الكاملة	سلمان داود محمد
رحلات تمفصلية	عزيز الحاج
المسار الصعب	كاظم حبيب

دار ميزوبوتاميا _ طبع _ نشر _ توزيع

العراق _ بغداد _ شارع المتنبي

البريد الالكتروني : mazinboox@yahoo.com

Mazin24@ymail.com

موبايل : 07905139941

بإدارة : مازن لطيف

كاظم مرشد السلوم

سينما الواقع








هناك اتجاهان حكما تطور وتعامل السينما الوثائقية مع الواقع، وقد انعكس تأثيرهما حتى على تطور السينما الروائية . الاتجاه الأول يرى أن السينما الوثائقية مرآة تعكس الواقع من دون تدخل من المخرج أو الممثل، وعبر عن هذا الاتجاه منظرون كبار مثل الألماني زيغفريد كراكاور، والفرنسي أندريه بازان، انطلاقاً من تحليليهما لمجموعة من الأفلام الوثائقية في بداية القرن العشرين مثل أفلام الأمريكي روبرت فلاهرتي «نانوك رجل الشمال» و«رجل من آران»، واعتبرا أن ما يميز هذين الفيلمين هو تصويرهما للواقع المباشر من خلال أسلوب الملاحظة الطويلة، وليس المونتاج. لكن هذا المفهوم الذي يعطي للواقع الأولوية، كان يتجاهل حقيقة أن غياب شخصية المؤلف، وغياب وجهة نظر المخرج خاصة، تفقد الفيلم قيمته الفنية. لأنه من غير الممكن النظر إلى الواقع نظرة مجردة عن كل ما يحيط به، نظرة تستوعب العلاقات الموضوعية المتبادلة فيه. فعندما يجد المخرج/ المؤلف أمامه واقعاً أميناً معيناً يريد التعبير عنه فإنه يحدد الموضوع ويختار الحقائق والوقائع المتعلقة به، وهذا الاختيار لا يمكن أن يكون سلبياً ومعزولاً عن ثقافة ووعي وحساسية الفنان.

الاتجاه الثاني ينظر إلى الواقع لا بوصفه هدفاً، بل كطريق للوصول إلى الهدف وهو التعبير الفني عن الواقع من قبل الفنان ولكن من خلال مادة الواقع نفسه التي تستخدم كوسيلة وليس كغاية بحد ذاتها. وهذا الاتجاه هو ما عبرت عنه السينما من خلال اعتمادها بشكل أساس على إعادة تنظيم الواقع بهدف بناء الموضوع وتوضيح الفكرة، بواسطة المونتاج حيث يتراجع الواقع المباشر إلى المرتبة الثانية ويحتل المونتاج ووجهة نظر المخرج المرتبة الأولى.



